

توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ

تأليف دكتور

سعيد شوقي محمد سليمان

كلية الآداب - جامعة المنوفية

قسم اللغة العربية



جامعة المنوفية
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

توظيف التراث فى روايات نجيب محفوظ

تأليف

دكتور

سعيد شوقى محمد سليمان

كلية الآداب - جامعة المنوفية

قسم اللغة العربية

رقم الإيداع

٢٠٠٠/١٨٣١٠

الترقيم الدولي I.S.B.N.

977-5723-24-8

حقوق النشر

الطبعة الأولى ٢٠٠٠

جميع الحقوق محفوظة للناسر

ايتراك للنشر والتوزيع

طريق غرب مطار الماظمة عمارة (١٢) شقة (٢) ص.ب : ٥٦٦٢

هليوبوليس غرب - مصر الجديدة

القاهرة ت : ٤١٧٢٧٤٩ فاكس : ٤١٧٢٧٤٩

لا يجوز نشر أى جزء من الكتاب أو اختزان مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله
على أى نحو أو بأى طريقة سواء كانت إلكترونية أو ميكانيكية أو بخلاف ذلك
إلا بموافقة الناسر على هذا كتابة ومقداً .

المقدمة

- ١ -

تجرت شرارة هذا الموضوع ، أيام أن فاز نجيب محفوظ بجائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٨٨ م ، إذ سرعان ما دارت ، ساعتها ، مداخلات إعلامية ، بين مؤيد ومعارض لهذه الجائزة ، ومن بين تلك المداخلات ، تعالت أصوات واخزة علاقة الكاتب بالتراث ، لاسيما الدينى ، بل ومفسرة أسباب منح الجائزة على ضوئه وهده .

ومما ساعد فى نماء هذه الشرارة واستفحالها فى مخيلتنا ، عدم وجود دراسات أكاديمية متأنية ، تتأقش مثل هذه العلاقة مناقشة موضوعية جادة ، تعتمد على قراءة النص الروائى ، دون استسطاقه ^١ ، اللهم إلا بعض البحوث القليلة التى بدت وكأنها مشروع قراءة ، والتى سنذكرها - حالا - عند تعرضنا للدراسات السابقة .

وما كدنا نبدأ فى تجهيز مادة الدراسة ، التى تعتمد على التراث الدينى ، حتى خرج الموضوع من الخصوص إلى العموم ، إذ سرعان ما امتدت الدراسة وتوسعت لتشمل أنواع التراث كله ، بحثا عن تحديد حقيقى لوضع التراث الدينى فى علاقاته مع أنواع التراث الأخرى : الأدبى - الشعبى - التاريخى ، وليس على حدة بعفرده ، وتأصيلا لسير علاقة الكاتب به ، مقارنة بعلاقته بأنواع التراث الأخرى .

ولم تمض فترة طويلة خطوا فى بحثنا بهذا المفهوم ، حتى وجدنا أنواع التراث الأخرى ، الأدبى - الشعبى - التاريخى ، تنتصب قائمة فى علاقاتها مع التراث الدينى ، بوصفها ندا وعضوا مشاركا ، يبرز التراث الدينى فى بعض الأحيان ، وليس بوصفها خلفية

^١ - لمعرفة الفرق بين القراءة والاستطلاع .

تنظر : - د. محمود الريمى : قراءة الرواية ، نماذج من نجيب محفوظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ب . ت . ص ٥ : ١٤ ،

- د. جابر عصفور : نقد نجيب محفوظ ، ملاحظات لولية ، فصول ١ ، ٣ ، أبريل ١٩٨١ م ، ص ١٦١ : ١٧٩ ،

- Gohn Peck , How to study a novel , (Hong Kong , Macmalian Education LTD, 1988) , PP.

1:25 . which its title "Tackling of the text " .

أو وسائل مساعدة ، تبرز الرؤية وتقوى العلاقة ، مما يستتبع معه ، إعادة تبشير زاوية الرؤية من جديد ، لتتصب كلية على كل أنواع التراث الأربعة .

والحق أن دراسة علاقة نجيب محفوظ في رواياته بأنواع التراث بصفة عامة ، لم يلتفت إليها أحد من الباحثين قبلنا ، وإن كان بعضهم قد التفت بطريقة أو بأخرى ، موضوعية أو غير موضوعية إلى دراسة أحد الروافد التراثية في إحدى الروايات أو في بعضها ، مثل دراسة بعضهم لجزئية التراث الديني^١ في رواية وحيدة للكاتب ، هي رواية أولاد حارتنا ، دون بقية روايات الكاتب ، ومثل دراسة بعضهم أيضا لجزئية التاريخ^٢ في روايات الكاتب للتاريخية الأولى : عبث الأقدار ، رادوبيس ، كفاح طيبة ، دون الروايتين الأخيرتين : أمام العرش والعائش في الحقيقة ، ودون بقية روايات الكاتب أيضا .

^١ - "نظر على سبيل المثال : - د. صلاح فضل : شغرات النص ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٠ م ، - د. الطاهر أحمد مكي : أولاد حارتنا ، محاولة لتفسير بعض رموزها ، مجلة عالم الكتاب ، ع ٢٥ ، يناير - فبراير - مارس ، ١٩٩٠ م ، - طلعت رضوان : أولاد حارتنا بين الإبداع الألبى والنص الديني ، مجلة فصول ، م ١١ ، ع ١ ، ربيع ١٩٩٢ م ، - د. محمد يحيى ومعتز شكرى : الطريق إلى نوبل ١٩٨٨ م عرجارة نجيب محفوظ ، أمة برس للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٩ م ، - محمد جلال كشك : أولاد حارتنا فيها قولان ، ازهراء للإعلام العربى (١٠) ورقة ثقافية ، ب ت ، - عبدالمجيد كشك : كلمتا في الرد على أولاد حارتنا نجيب محفوظ ، المختار الإسلامى ، ب . ت .

^٢ - "نظر على سبيل المثال : - د. عبدالمصطفى بدر : نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٨ م ، - د. شفيع السيد : اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى ١٩٦٧ م ، دراسة نقدية ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٦ م ، - محمود أمين العالم ، تأملات في عالم نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٦٧ م ، - إبراهيم فتحى : العالم الروائى عند نجيب محفوظ ، دار الفكر للمعاصر ، القاهرة ، ١٩٧٨ م ، - د. على شكرى : المنتقى ، دراسة في أدب نجيب محفوظ ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٢ م ، - د. نبيل راجب : قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ ، دار الكتّاب العربى ، ١٩٦٧ م ، - السيد فضل فرج الله : الرواية التاريخية في الأدب المصرى الحديث ، دراسة نقدية ، رسالة ماجستير ، مخطوط ، دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٨ م ، - محمود عبدالمجيد أحمد شريف : الرواية التاريخية وتطورها في الأدب العربى في مصر ، رسالة ماجستير ، مخطوط ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٩ م .

هذا فضلا عن دراسة بعضهم الآخر لجزئية التراث الشعبي^{١٠} في روايتى الكاتب : ملحمة الحرافيش ، وليالى ألف ليلة .

وإذا كنا قد سجلنا ، أن أيا من النقاد لم يدرس التراث بصفة عامة فى كل روايات الكاتب ، وأن بعضهم قد التفت إلى دراسة التراث الدينى أو التراث التاريخى أو التراث الشعبى فى بعض روايات الكاتب بطريقة ما ، فإنه لا يفتونا أيضا أن نسجل أن التراث الأدبى ، لم يتعرض للدراسة السريعة ، فضلا عن المتأنية ، على أيدي أى من الباحثين ، رغم بروز التراث الأدبى بطريقة واضحة فى أسلوب الكاتب منذ بداية نتاجه الروائى ، فضلا عن وجوده بشكل كلى واضح فى رواية كاملة له ، هى رواية رحلة ابن فطومة .

وربما يرجع السبب فى نظرنا ، فى عدم التفات النقاد إلى دراسة التراث بصفة عامة فى روايات الكاتب ، إلى تلك الصفة الدامغة التى ألصقها النقاد بالكاتب بأنه كاتب واقعى ، مما تحتم معه ارتباطه ظاهريا بالحظة المعاصرة ، التى - ظن معها خطأ أو عن قصد - الانفصال عن التراث ، الأمر الذى أخفى التراث الواضح فى نتاج الكاتب الروائى تحت قناع سميك من سوء ظن المعاصرة .

أما ما كان من إهمالهم للتراث الأدبى ، فمرجع ذلك فى نظرنا إلى سببين :-

الأول :- سرعة تخلص الكاتب من أسلوب التراث الأدبى ، الذى كبل فنيته فى المرحلة الأولى المبكرة من إبداعه الروائى ؛ إلى الأسلوب الفنى الأدبى الذى صاحبه فى مسيرة إبداعه بعد ذلك .

الثانى :- تأخر ظهور التراث الأدبى فى بنىات روايات الكاتب بوصفه علامة بارزة ،

حيث إن تاريخ إنتاج رواية رحلة ابن فطومة هو عام ١٩٨٣ م .

وربما دفعنى أيضا لدراسة التراث فى روايات نجيب محفوظ ، فضلا عن عدم وجود دراسة شاملة متأنية سابقة له ؛ أن دراسة التراث فى روايات الكاتب ، لا تخلو من دلالات

^{١٠} - انظر على سبيل المثال :- د. نبيلة إبراهيم ، القيلالى فى القيلالى ، مجلة فصول ، القاهرة ، ٢٠ ، ٤ ، ١٩٨٢ م ،

ص ٣٢٤ ، - د. مراد عبدالرحمن مبروك : العناصر التراثية فى الرواية العربية المعاصرة فى مصر ، دراسة نقدية

(١٩٨٦ م) ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩١ م .

قيمة وهامة ، ربما تنسحب على القص العربي بصفة عامة ، وتتمثل فى الإرهاص بوضعية نتاجه فى علاقاته مع القص الأجنبى ، لا سيما والنقد الأدبى كاد أن يستقر تماما على أجنبية الرواية ، ومن ثم كان لدراسة التراث فى روايات محفوظ ، ما يؤصل أشكالا روائية بعينها إلى التراث العربى ، وينفى هذا التأصيل عن أشكال أخرى ، ومن ثم يتبدى الموقف وتنتضح العلاقة ، لا سيما ونجيب محفوظ ، من أهم كتاب الرواية العربية ، ليس بسبب حصوله على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٨٨ م ولكن بشهادة القاصى والدانى من النقاد المتوزعين بين الاتجاهات النقدية المختلفة واحترامهم ، ومن ثم - نعتقد - أنه استقطبت فى رواياته ، كل التيارات الروائية الحديثة والقيمة فى القص العربى والأجنبى على السواء ، بحكم الحرفة والإبداع والثقافة والاطلاع ، وبالتالي فتحدد موقف التراث فى رواياته ، هو بلاشك إرهاب بتحديد موقف التراث فى الرواية العربية بطريقة اختبارية ، ومن ثم يندفع بصيص من النور فى طريق طويل مظلم من طرق الرواية العربية فى لقاءاتها مع أهم مشكلة يمكن أن تواجهها مع القص الأجنبى والمتمثلة فى ذلك الصراع الدائم بين ما عرف فى ضمير النقد الأدبى واستقر ، بمصطلحى الأصالة والمعاصرة .

-٢-

لا شك أن هنالك دراسات متعددة ^{١٠} ، أديرت حول أدب نجيب محفوظ ، تناولت كافة تقنيات سرد رواياته ، توزعا بين اتجاهات النقد المتعددة والمختلفة ، ولا شك أن ما يهمنا من كل تلك الدراسات السابقة ، ما تعرض منها لدراسة التراث فى رواياته ، بروافده الأربعة : الأدبى - الدينى - الشعبى - التاريخى .

وإذا كان يحق لنا أن نقسم تلك الدراسات ، تبعاً لروافد التراث التى تناولته ، فإن لدراسات رافد التاريخ السهم الأوفر ، لا سيما للروايات التاريخية الثلاثة الأولى : عبث الأكلد - رانوبيس - كفاح طيبة ، بحكم امتدادها فى الزمان ، بوصفها بداية فى إبداع

^{١٠} - انظر بيلجرافيا لدراسات التى أجريت حول أدب نجيب محفوظ ، عالم الكتب ، الحد للفضى ، ٢٥٠ (نصيب محفوظ).

الكاتب ، مما جعلها هدفا واضحا للرؤية لسهام النقد ، لدرجة لا يكاد يخلو بحث تعرض لروايات محفوظ من تناولها ^{١٠} .

هذا على خلاف الروبيتين التاريخيتين الأخيرتين فى إيداع الكاتب ، أمام العرش والعائش فى الحقيقة ، اللتين لم يتعرض لهما أحد من الباحثين بالدراسة الجادة المتأنية ، وإن كانت هنالك بعض المحاولات الصحفية للالهة ، التى ما انفكت تثبت سوى اسم صاحبها .

وإذا كانت لنا جدة فى هذا البحث ، ففى الدراسة المقدمة لرافد التاريخ فى رواية الكاتب التاريخية المتأخرة ، العائش فى الحقيقة ، فضلا عن اتباع طريقة فى دراسة التاريخ فى تلك الرواية - سيتم توضيحها عند الحديث عن المنهج - تم سحبها على الروايات التاريخية الثلاثة الأولى ، حين دراستنا لها مرة أخرى - بعد أن اهترأها النقد بحثا - فبنت جنتها فى العرض والدراسة .

ثم تلى دراسات رافد التاريخ فى الكثرة ، دراسات رافد التراث الدينى ، لا سيما رافد التراث الدينى فى رواية لولاد حارتنا ، ولعل مرد ذلك إلى ما أدير حول لولاد حارتنا من زخم إعلامى فائق ، أسهم فى سوء فهمها ومن ثم سوء دراستها ، وحفز كل من 'هب ودب' على أن يلقى برأيه فيها دون تخصص أو استيعاب للرواية ، وبذلك بدت تحليلاتها بعيدة عن الموضوعية فى كثير من الأحيان .

والحق أن لولاد حارتنا تعرضت فى دراساتنا إلى ثلاث هجمات : الأولى : وكانت خافقة الصوت إبان نشرها مسلسل فى جريدة الأهرام فى الفترة من ١٩٥٩/٩/٢١ إلى ١٩٥٩/١٢/٢٥ ، وكان خفوت الصوت باديا بسبب شدة التيار العلمى فى ذلك الوقت ، والثانية : وكانت أيام أن فاز نجيب محفوظ بجائزة نوبل فى الآداب علم ١٩٨٨م ، وكانت قوية بسبب تنامي التيار الإسلامى فى ذلك الوقت ، بل أسهم فى قوتها ما تداولته الأوساط من أنها كانت السبب الرئيسى فى فوز الكاتب بجائزة نوبل ، والثالثة : وكانت مصاحبة للثانية إبان إصدار سلمان رشدى روايته آيات شيطانية وما صاحب ذلك من إهدار دمه بفتوى من

الخوميني . كل تلك الهجمات أسهمت - بلاشك - في كثرة ما كتب عن أولاد حارتنا من دراسات .

والحق أن الكتابات التي أجريت حول أولاد حارتنا توزعت في اتجاهين :

الأول :- موضوعي : وفيه دراسات قليلة جدا ، ألفدها آحاد من الباحثين مثل دراسة الدكتور صلاح فضل في كتابه شفرات النص ومثل دراسة الدكتور الطاهر مكى في محاولته لتفسير بعض رموزها ، ولكن هذه الدراسات أجريت على عجل وكأنها تمس الأمور مسا لضييق حيز الكتابة عن استيعاب تحليل كلى للعمل الروائي ، مما جعل الدراسة تبدو وكأنها خطوط كاشفة أو مشروع قراءة أو توجيه بالبحث .

الثاني :- غير موضوعي : وفيه الكثرة الكثيرة من الدراسات ، أسهم فيها جمع من الصحفيين وأشباه النقاد ، وكأني بهم وقد نقدوا الرواية دون قراعتها ، فالأخطاء في أسماء الشخصوس واضحة بينة وسوء فهم الرواية ظاهر جلي . كذلك أسهم فيها نفر من رجال الدين - مثل كتاب الشيخ عبد الحميد كشك السالف الذكر - حاولوا دراستها على أنها كتاب ديني مواز وليس رواية ، فصححوا لنجيب محفوظ ما ظنوا - خطأ - أنه قد أخطأ فيه .

أيضا ويندرج تحت هذا الاتجاه تلك المحاولة التلقيفية التي قام بها بعض النقاد^{١١} لعقد مصالحة بين التراث والرواية ، زجا بالكاتب وبالرواية معا في حظيرة المصالحة .

والحق أن دراسة نقدية دالة ، يمكن أن تقام عن الحركة النقدية حول أولاد حارتنا ، لكثرة الكتابات التي لهلت العمل ، لكنها في نظرنا لم تمس لبه ولبله ، والجدة في دراسة هذه الرواية ، تتمثل في طريقة التناول التي فرضناها على أنفسنا فرضا ، والتي كانت بإشارات كتابات الدكتورين : الطاهر مكى وصلاح فضل ، فضلا عن التوجيهات "المكوكية" للدكتور نبيل نوفل ، كذلك كانت لنا الجدة في التعامل مع التراث الديني في كل روايات الكاتب ، وليس في رواية أولاد حارتنا فقط . أما بالنسبة لرافد التراث الشعبي ، فلم نعتز له على دراسة أكاديمية مستفيضة ، نتناول كل روايات للكاتب ، اللهم إلا في

^{١١} - د. محمد صن عدله ، الإسلام والروحة في لب نجيب محفوظ ، دار مصر للطباعة ، ١٩٧٨م.

البحث الوامض للدكتورة نبيلة إبراهيم فى مجلة عالم الكتاب ، والمقتضب للدكتور مراد عبدالرحمن مبروك فى رسالته للدكتوراه بسبب اتساع الموضوع .
وبهذا فإن الجدة تكون لنا فى دراسة هذا الرافد دراسة تفصيلية فى كل روايات الكاتب .
وأما بالنسبة لرافد التراث الأدبى ، فلا وجود لدراسة مسبقة له ، والجدة تكون لنا فى دراسة هذا الرافد أيضا جملة وتفصيلا .

- ٣ -

ولقد نتبعنا منهاجا فى القراءة ، يعتمد على استخلاص العناصر التراثية الموظفة فى كل روايات الكاتب ، سواء كانت بطريقة كلية أو جزئية ، فى الشكل أو فى المضمون أو فى الشكل والمضمون ، ثم تحديد مثيلها الخام فى التراث كله ، بروافده الأربعة ، ثم وضعهم معا فى مقابلة وموازا ، يتضح من خلالها الفرق أو التماثل بين الأصل الخام والموظف ، بطريقة كلية أو جزئية فى الشكل أو فى المضمون أو فى الشكل والمضمون أو فى السياق .

والحق أننا إذا كنا سنطلق - فى النهاية - من القراءة المغلقة Closed Reading للنص الروائى ، بحثا عن العناصر الروائية فى محوراتها مع التراث ، واستخلاصا لتجاذباتها فى السياق ، فإننا - بداية - سنطلق من القراءة المفتوحة Open Reading للتراث كله ، بروافده الأربعة ، بحثا عن عناصر ربما ظننا أنها غير تراثية وهى ذوات أصل تراثى .

وإذا كانت عمليتنا الدخول فى النص الروائى والخروج منه ، يمكن أن نسم قراءته بالافتتاح ، فإن ذلك لم يكن إلا من باب عنصر نصى فيه ، هو التراث ، من أجل تلبية حاجة القراءة المغلقة للنص الروائى ، فى تأصيل عناصره ووضعها معا وجهها لوجه مع مثيلاتها فى التراث ، لمعرفة الصفة والدور والوظيفة .

وربما اقتضت القراءة المغلقة للنص الروائى ، عدم التعرض للأسباب والدوافع التى حدثت المؤلف لأن يكتب رواياته التراثية ، سواء كانت لأسبابا سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو قومية ، كذلك اقتضت تلك القراءة ، عدم تريبط بين تلك الروايات وظروف

العصر الذى كتبت فيه ، بطريقة سببية منطقية ، وما تم ربطه فى بعض الأحيان من هذا القبيل ، تم من خلال الفرضيات المتعددة التى قدمناها لتفسير بعض الظواهر التراثية ، التى بدت فى بعض السياقات ، أى أن العلاقة بدت فرضا نظريا بعد وجود الظواهر ، وبحثا عن الدلالة ولم توجد بوصفها حتمية قبلية الفرض ، والفرق واضح ، فالحق أننا ، لا نريد أن نحاكم النص الروائى طبقا لفرضيات مسبقة مطلقة الدلالة ، سواء أكانت واقعا خارجيا أم مذهبا أدبيا أم نظرية فكرية أم آراء للكاتب سبق أن ردها هنا أو هناك فى حواراته المتعددة والمجاملة إلى حد كبير ، ولكن نريد أن ننطلق - بداية وفى نهاية المطاف - من النص الروائى ، بحثا عن عناصره التراثية المكونة ، فى أصولها ، فى تشكيلاتها ، فى تفاعلاتها مع السياق ، من أجل إبراز دلالاتها فى الاستدعاء . بمعنى أن ما يقوله النص الروائى نثبت ، وما لا يقوله لا نثبت ، وربما يبيح النص الروائى بدلالات تتفق مع تلك الفرضيات النظرية - التى كنا قد أسقطناها من حسابنا ووضعناها فى مؤخرة الرأس - حينئذ فقط ، يمكننا ضمها إلى متن الدراسة ومناقشتها ، سبرا لغور الدلالة وتمعيذا للآراء المفسرة ، وهذا أيضا - فى نظرنا - لا يتعارض مع القراءة المغلفة للنص الروائى لأنه إضافة بعدية كاشفة ، وليس توجيها قبليا ملزما .

وإذا كنا قد قسمنا العمل الأدبى بين الشكل والمضمون ، فليس هذا موقفنا فى تفهم طبيعة العمل الأدبى ، ولسوف يتضح فى تحليلاتنا فى متن الدراسة عمق الارتباط بينهما ، ليس هذا فقط ، ولكن أيضا بين عناصر العمل الروائى المكونة (الحدث - الشخصية - الزمان - المكان - اللغة - الشكل) ، والتى كانت هى الأخرى قد تم تقسيم العمل الروائى بينها ، لأن الفصل والتقسيم - فى نظرنا - غير وارد - طبيعة - إلا ما فرضه المنهج واضطرتنا إليه الدراسة والتحليل .

وربما كان مهما أن نلم سريما بالاتجاهات النقدية السابقة فى دراسة التراث فى الرواية العربية والمتوزعة عبر كتابات جيل الرواد والأساتذة والكتاب ، سواء فى مقالاتهم السيلرة أو فى رسائلهم الجامعية أو فى كتبهم المنشورة أو فى بحوثهم العلمية ، حتى يمكن فهم طبيعة المنهج الذى ارتضيناه ، فلقد توزعت تلك الكتابات - فضلا عن المنهج الذى ارتضيناه - فى اتجاهين :

الأول :- ويعتمد على تحليل العناصر التراثية فى الرواية من خلال وضعها فى السياق الروائى ، دون النظر إلى وضعها فى السياق التراثى ، بحثا عن دلالاتها ، وتفسيرا لوجودها السياقى فى الرواية . ولعل دراسة الدكتور عبدالمحسن طه بدر فى كتابه القيم : نجيب محفوظ الرؤية والأداة - والتي تتبع اتجاهها اجتماعيا فى التفسير - تمثل قمة هذا الاتجاه .

الثانى :- ويعتمد على تحليل العناصر التراثية فى الرواية من خلال وضعها فى السياق التراثى ، دون النظر إلى طبيعتها ووضعها فى السياق الروائى ، تصحيحا لمعلومات الكاتب التراثية التى ساقها ، وتعلينا دراسيا له ، ويمثل أحمد أمين بدايات هذا الاتجاه فى معارضته لاستخدام نجيب محفوظ المعجلات الحربية على يد المصريين فى رواية رادوبيس^{١٠} ، لأنها لم تكن معروفة حتى ذلك الحين . ولعل دراسة الشيخ عبدالحميد كشك - والتي تتبع اتجاهها دينيا فى التفسير - تمثل قمة هذا الاتجاه فى كتابه : كلمات فى الرد على أولاد حارتنا نجيب محفوظ ، والذي بدأ فيه من أول صفحة - بمنهجية الرد - تعليم نجيب محفوظ القصص الحقيقية للأنبياء من لدن آدم حتى سيدنا محمد عليه السلام ، وكان نجيب محفوظ لا يتقن معرفتها .

وربما يمثل قمة الاتجاه الثالث الذى ارتضيناه ، كل من الدكتورين : أحمد إبراهيم الهولوى ومراد عبدالرحمن مبروك ، الأول فى دراسته للتاريخ^{١٢} - وإن كان لم يتعرض فيها بالدراسة لنجيب محفوظ - لدرجة أنه استعان بأستاذ فى التاريخ هو الدكتور قاسم عبده قاسم ، حتى يتم عقد موازنة تراثية حقيقية بين العناصر التراثية فى الرواية ومثيلها فى التراث ، والثانى فى كتابه : العناصر التراثية فى الرواية العربية المعاصرة فى مصر ، دراسة نقدية (١٩١٤ - ١٩٨٦م) ، والذي عقد فيه موازنة تراثية حقيقية - بقدر الإمكان - بين العناصر التراثية فى الرواية والتراث.

^{١٠} - صبرى حافظ : نجيب محفوظ ، مساند تجربته الإبداعية ومقوماتها ، مجلة الآداب ، يوليو ١٩٧٣م ، ص ٤٣ .

^{١٢} - د. أحمد إبراهيم الهولوى / د. قاسم عبده قاسم : الرواية التاريخية فى الأدب العربى الحديث ، دار المعارف ، ط ١ ،

ولعل أقرب المناهج لقراءتنا للتراث فى روايات نجيب محفوظ ، هو منهج الدكتور مراد عبدالرحمن مبروك فى كتابه : العناصر التراثية فى الرواية العربية المعاصرة فى مصر ، دراسة نقدية (١٩١٤ - ١٩٨٦ م) ، والذى أفنأنا منه إفادة جمة وإن كنا قد خالفناه فى كثير من الأحيان . فلقد تكون بحثه من مدخل وأربعة أبواب وخاتمة ، تحدث فى المدخل عن مفهوم التراث وعن عوامل استلهامه ، ثم تحدث فى الباب الأول عن الشخصية التراثية ، وقسمها فى فصلين ما بين تسجيلية وتعبيرية ، الأولى وقسمها ما بين نمط تاريخى ونمط شعبى ونمط أسطورى ، والثانية وقسمها ما بين شخصية تراثية حقيقية وشخصية ذات أبعاد تراثية وشخصية تراثية مقنعة ، وفى الباب الثانى تحدث عن النص التراثى وقسمه إلى فصلين ، فى الأول تحدث عن النص الساكن وفى الثانى تحدث عن النص المتحرك ، وأفرده فى مبحثين ، هما : تعدد دلالات النص ، وحركية الصورة الحلمية ، وفى الباب الثالث تحدث عن اللغة التراثية ، حيث تناول فى الفصل الأول أنماط اللغة التراثية وقسمها ما بين اللغة التاريخية واللغة الصوفية واللغة الأسطورية ، وفى الفصل الثانى تحدث عن اللغة التراثية والبناء الزمانى والمكانى ، وتحدث فيه عن مبحثين : عن التداخل الزمانى والمكانى وعن أثر التداخل الزمانى والمكانى على النص الروائى ، وفى الباب الرابع تحدث عن الشكل التراثى وقسمه إلى ثلاثة فصول هى : الشكل الشعبى ، الشكل التاريخى ، الشكل التوثيقى .

والحق أننا خالفناه كثيرا - كما سيوضح عند حديثنا عن خطة الدراسة - وفقا للمنهج الذى ارتضيناه والذى يتلخص فى وضع العناصر التراثية فى الرواية فى مقابل العناصر التراثية فى التراث ، وتقسيما - دراسة - على تقنيات العمل الروائى ، وهى : الحدث ، الشخصية ، الزمان ، المكان ، اللغة ، الشكل .

ولقد تكون بحثنا من مقدمة ومدخل وخمسة فصول وخاتمة وثبت بالمصادر والمراجع التى استخدمناها .

تحدثنا فى المقدمة عن الأسباب التى دفعتنا لاختيار موضوع الدراسة وعن أهميته ، وعن الصعوبات التى قابلتنا فى دراسته ، سواء أكانت فى قراءة المصادر والمراجع فى الرواية أم فى التراث ، أم فى اختيار منهج الدراسة أم فى تحديد مفهوم وروافد التراث ، وتحدثنا فيها أيضا عن الدراسات السابقة علينا فى تناول روايات نجيب محفوظ ، من زاوية توظيف التراث ، وعن كيفية تقسيم الرسالة إلى أجزاء ، ومضمون كل جزء .

وفى مدخل الدراسة ألفردنا بحثا مستقلا ، حددنا فيه نوعية المصادر التراثية ودرجة توزيعها فى روايات الكاتب ، وخلصنا فيه إلى - وضع اليد - على مجموع تكرارات استدعاء التراث فى روايات الكاتب ، وتقسيماتها المختلفة ، والمتعددة عبر الأنواع التراثية المختلفة ، أيضا خالصنا فيه إلى الكيفية التى تعامل بها الكاتب مع التراث ، وتلخصت فى طريقتين :

الأولى : جزئية ، وفيها تخرطت عناصر التراث بطريقة جزئية فى كل روايات الكاتب .

الثانية : كلية ، وفيها نما عنصر تراثى واحتل الرواية كلية ، سواء قم ذلك فى الشكل أم فى المضمون أم فى الشكل والمضمون .

ولا نظن أن ثمة مدخلا بهذه الطريقة ، قد وجد فى أى من الدراسات التى تناولت توظيف التراث فى الرواية العربية .

وفى الفصل الأول ، تحدثنا عن توظيف الحدث التراثى فى بناء الحدث الروائى ، وقسمناه إلى تمهيد ومبحثين ، تحدثنا فى التمهيد عن مفهوم الحدث الروائى فى مقابلة الحدث التراثى ، وفى المبحث الأول ، تحدثنا عن التوظيف الجزئى للحدث التراثى ، الذى تشعب فى أنماط ثلاثة : توظيف الشكل ، توظيف المضمون ، توظيف الشكل والمضمون ، وفى التوظيف الجزئى للشكل ، تحدثنا عن التوظيف الجزئى لبعض أحداث التراث فى بعض أحداث رواية ملحمة الحرافيش ، وفى التوظيف الجزئى للمضمون ، ذكرنا أن توظيفه تم بطريقتين : الأولى : وتم فيها مزج الحدث التراثى بالحدث الروائى ، وتم دراسة ذلك فى بعض الأحداث الممتزجة بالأحداث الروائية فى رواية نثررة فوق النيل ، الثانية : وتم فيها لصق الحدث التراثى بالحدث الروائى ، وتم هذا بثلاثة تكتيكات :

تكنيك الحوار مع الآخر ، وتم رصد كيفية اللصق الذى تم عن طريقه بين الحدث التراثى والحدث الروائى فى رواية قلب الليل ، تكنيك الحوار مع النفس ، وتم رصده فى رواية بين القصيرين ، تكنيك الحلم ، وتم رصده فى رواية الباقي من الزمن ساعة ، وفى التوظيف الجزئى للشكل والمضمون ، تحدثنا عن كيفية حدوث ذلك فى رواية يوم قتل الزعيم ، وفى المبحث الثانى ، تحدثنا عن التوظيف الكلى للحدث التراثى ، والذى تشعب أيضا فى ثلاثة أنماط : توظيف الشكل ، توظيف المضمون ، توظيف الشكل والمضمون ، وفى التوظيف الكلى للشكل ، تحدثنا عن كيفية حدوث ذلك فى رواية رحلة ابن فطومة ، وفى التوظيف الكلى للمضمون ، تحدثنا عن كيفية حدوث ذلك فى رواية العائش فى الحقيقة ، وفى التوظيف الكلى للشكل والمضمون ، تحدثنا عن كيفية حدوث ذلك فى رواية ليالى ألف ليلة. ولا أعتقد أن تقسيما بهذه الكيفية قد وجد فى أى من الدراسات التى تناولت التراث فى الرواية العربية ، وإن كان منهج التقسيم قد وجد فى دراسة للدكتور مراد عبدالرحمن مبروك عن العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر ، لكننا خالفناه تماما ، حيث لا وجود لهذا الفصل فى دراسته .

وفى الفصل الثانى ، تحدثنا عن توظيف الشخصية التراثية فى بناء للشخصية الروائية، وأقسمناه إلى تمهيد ومبحثين ، تحدثنا فى التمهيد عن مفهوم الشخصية الروائية فى مقابلة الشخصية التراثية ، وفى المبحث الأول ، تحدثنا عن الشخصيات التراثية المتحركة فى الحدث الروائى ، وأمكن تقسيمها فى مجموعتين : الأولى : شخصيات تراثية ذات أبعاد تراثية حقيقية ، وتتوعد ما بين شخصيات يمكن تحديدها فى التراث وأخرى يصعب تحديدها فى التراث ، وزعت الشخصيات التى يسهل تحديدها فى التراث إلى شخصيات تاريخية ، تمت دراستها فى رواية العائش فى الحقيقة ، وشخصيات شعبية ، تمت دراستها فى رواية ليالى ألف ليلة ، ووزعت الشخصيات التى لا يسهل تحديدها فى التراث إلى شخصيات تاريخية ، تمت دراستها أيضا فى رواية العائش فى الحقيقة ، وشخصيات شعبية ، تمت دراستها أيضا فى رواية ليالى ألف ليلة ، وشخصيات أدبية ، تمت دراستها فى رواية رحلة ابن فطومة ، والثانية : شخصيات تراثية ذات أبعاد تراثية مقنعة ، وتتوعد أيضا ما بين شخصيات يمكن تحديدها فى التراث وأخرى يصعب تحديدها فى

التراث ، بدت التى يسهل تحديدها فى شخصيات دينية ، تمت دراستها فى رواية أولاد حارتنا ، وبدت التى يصعب تحديدها فى شخصيات صوفية ، تمت دراستها فى روايتى اللص والكلاب وليالى ألف ليلة ، وفى المبحث الثانى ، تحدثنا عن الشخصيات التراثية غير المتحركة فى الحدث الروائى ، وأمكن تقسيمها إلى شخصيات دينية ، شخصيات شعبية ، شخصيات أدبية ، شخصيات تاريخية ، ولقد تم دراسة كل تلك الشخصيات السابقة -توزيعا - فى كل روايات الكاتب.

والحق أن هذا الفصل قد اتفق فى بعض تقسيماته - فضلا عن تشابه وجوده - مع الفصل الخاص بالشخصية الروائية فى رسالة الدكتور مراد عبدالرحمن مبروك للدكتوراه عن العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر ، وإن كنا قد خالفناه فى بعض التفريعات الجانبية .

وفى الفصل الثالث ، تحدثنا عن توظيف الزمكانية التراثية فى بناء الزمكانية الروائية ، وقسمناه إلى تمهيد وأربعة مباحث ، تحدثنا فى التمهيد عن مفهوم الزمكانية التراثية فى مقابلة الزمكانية الروائية ، وبيننا فيه ، أسباب دمجننا للزمان والمكان معا فى فصل واحد ، دون تفريق بينهما فى فصلين ، على عادة دراسات الرواية قبلنا ، وتحدثنا فى المبحث الأول ، عن توظيف زمكانية الأحداث التاريخية ، وبيننا فيه السمات العامة التى تميز وجودها ، وفى المبحث الثانى ، تحدثنا عن توظيف زمكانية الأحداث الدينية ، وبيننا فيه السمات العامة التى تميز وجودها ، وفى المبحث الثالث ، تحدثنا عن توظيف زمكانية البيانات الشعبية ، وبيننا فيه السمات العامة التى تميز وجودها ، وفى المبحث الرابع ، تحدثنا عن توظيف زمكانية النصوص الأدبية ، وبيننا فيه السمات العامة التى تميز وجودها .

ومن الجدير بالذكر أن نسجل أيضا ، أن هذا الفصل لا وجود له فى أى من الدراسات التى تناولت التراث فى الرواية العربية .

وفى الفصل الرابع ، تحدثنا عن توظيف اللغة التراثية فى بناء اللغة الروائية ، وقسمناه إلى تمهيد وثلاثة مباحث ، تحدثنا فى التمهيد عن مفهوم اللغة التراثية فى مقابلة اللغة الروائية ، وفى المبحث الأول ، تحدثنا عن توظيف لغة التراث الدينى وأفردها فى أربعة تشعبات : توظيف لغة القرآن الكريم ، توظيف لغة الحديث النبوى ، توظيف لغة التراث

الصوفى ، توظيف لغة الكتاب المقدس ، وفى المبحث الثانى ، تحدثنا عن توظيف لغة التراث الألبى وأفرناها فى ثلاثة تشعبات ، توظيف لغة الشعر ، توظيف لغة الأقوال الماثورة ، توظيف لغة القوالب التقليدية الفصيحة ، وفى المبحث الثالث ، تحدثنا عن توظيف لغة الموروث الشعبى وأفرناها له ثلاثة تشعبات : توظيف لغة المثل الشعبى ، توظيف لغة الأغنية الشعبية ، توظيف لغة القوالب التقليدية الشعبية ، ولقد تم دراسة كل تلك التشعبات فى مباحثها الثلاثة ، فى كل روايات الكاتب ، على الإطلاق .

ولا شك أن دراسة للغة التراث ، لم تغرد بهذه الطريقة فى أى من الدراسات التى تعرضت لتوظيف التراث فى الرواية العربية .

وفى الفصل الخامس ، تحدثنا عن توظيف الشكل التراثى فى بناء الشكل الروائى ، وقسمناه إلى تمهيد وثلاثة مباحث ، تحدثنا فى التمهيد عن مفهوم الشكل التراثى فى مقابلة الشكل الروائى ، وفى المبحث الأول ، تحدثنا عن توظيف الشكل الشعبى لليالى العربية ، وبيننا فيه كيفية حدوث هذا التوظيف ، وفى المبحث الثانى ، تحدثنا عن توظيف الشكل التحقيقى لأدب الرحلات ، وبيننا فيه كيفية حدوث هذا التوظيف ، وفى المبحث الثالث ، تحدثنا عن توظيف الشكل التقسيمى للقرآن الكريم ، وبيننا فيه كيفية حدوث هذا التوظيف .
والحق أن كلا المبحثين الأخيرين فى هذا الفصل لم يفض أحد من الباحثين يهما ، وإن كان الدكتور مراد عبدالرحمن مبروك قد تحدث فى دراسته : العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر ، فى المبحث الأول .

وفى خاتمة البحث تحدثنا عن النتائج التى توصلت إليها الدراسة .
وفى ثبت المراجع والمصادر أفرناها قائمة بالمصادر والمراجع العربية والأجنبية التى استخدمناها فى دراستنا ، رتبناها - رأسياً - حسب الترتيب الهجائى لأسماء مؤلفيها ، بعد أن رتبناها - أفقياً - حسب نوعيتها فى المحتوى .

والحق أننا تتبعنا منهاجاً فى كيفية كتابة المصادر والمراجع العربية والأجنبية فى الهوامش أسفل الصفحات ، يعتمد على ذكر بيانات المصدر أو المرجع العربى أو الأجنبى ، كاملة لأول مرة فى الاستخدام ، مع الاكتفاء بذكر اسم المؤلف والمرجع أو المصدر العربى أو الأجنبى ورقم الصفحة بعد ذلك .

وبيانات المصدر أو المرجع العربي أو الأجنبي ، الكاملة ، التي تم ذكرها ، تتابعت كالآتي : اسم المؤلف ، اسم المرجع أو المصدر العربي أو الأجنبي ، ذكر رقم الجزء أو المجلد ، إن تعدد المصدر أو المرجع في الأجزاء أو في المجلدات ، اسم دار النشر ، اسم بلد النشر ، ذكر رقم طبعة النشر إن وجدت ، ذكر سنة النشر ، ذكر صفحة الاقتباس .

- ٥ -

وحقيقة ، لقد مر هذا البحث بصعوبات جمة ، أولها ، ويتمثل في اختيار المنهج ، الذي ارتضيناه للدراسة ، حيث إتينا بعد أن قمنا بتحديد العناصر التراثية في كل روايات الكاتب ، بروافدها الأربعة وبشعباتها المختلفة ، بصورتها الجزئية والكلية ، وقفنا أمامها حائرين ، وتسألنا : كيف يمكن دراسة كل تلك العناصر التراثية -حورانا- في كل روايات الكاتب ؟ .. ومن ثم توزعنا اتجاهان ، يعتمد اختيار أحدهما على الإجابة عن السؤال التالي : هل ننتقل في دراستنا لكل تلك العناصر التراثية في كل روايات نجيب محفوظ من التراث أم من الرواية ؟ بمعنى هل يصير تقسيمنا للفصول تبعاً لتقسيمات التراث ، أم تبعاً لتقنيات الرواية ؟ مثلاً : تبعاً لروافد التراث الأربعة : الأبسي ، الدينسي ، الشعبي ، التاريخي أم مثلاً : تبعاً لتقنيات الرواية : الحدث ، الشخصية ، الزمان ، المكان ، اللغة ، الشكل .
والحق أن كلا المنطقتين يمكن أن يدرس التراث في الرواية من خلالهما ، ومن ثم كانت صعوبة الاختيار ، وقلق المفاضلة .

لكننا - بعد نهاية مطاف الحيرة - بفضل الله سبحانه وتعالى ، ثم بفضل توجيهات أستاذنا الدكتور/ نبيل رشاد نواف ، وجدنا أن التقسيم الثاني أقرب إلى الرواية منه إلى التقسيم الأول ، بل ويحدد إطار البحث وينسبه إلى مجال دراسة الرواية . ومما ساعد في ترشيحه أيضاً ، عدم تخصصنا الدقيق في مجال التراث ، لكي ننتقل منه - بداية - إذ إن التقسيمات التراثية التي منفردا ، وإن اعتمدت على اجتهاد علمي ، فإنها تمت بمزيد من الجراءة وبرأى شخصي ، قد تصيب في بعض منها ، وقد تخطئ في الكثير ، لكن ربما لا يختلف كثيرون - فيما نعتقد - على أن تقنيات الرواية - وإن تنوعت - هي في نهاية الأمر ، لا تخرج عن : الحدث - الشخصية - الزمان - المكان - اللغة - الشكل .

ثاني هذه الصعوبات يتمثل في ارتضاء مفهوم خاص للتراث وتقسيم عام له ، فلقد تطلب منهج القراءة التي ارتضيناها - كما بينا - تحديد العناصر التراثية في كل روايات الكاتب ، ومن ثم كان لزاما علينا تحديد مفهوم خاص للتراث حتى يمكن تحديد تقسيماته . ولقد قصدت كلمة (خاص) تماما ، لأن كل مفاهيم التراث - عدا اللغوى منها - مفاهيم خاصة ، وليس شرطاً أن يكون هذا المفهوم الخاص جديداً أو مغايراً ، لكن خصوصيته تتبع من ارتضائه .

ولقد ارتضينا مفهومنا للتراث ، لا يبتعد عن المعنى اللغوى^١ ، يعتمد على أساسين :

١- انتقال الملكية من فرد إلى فرد أو من جيل إلى جيل أو من شعب إلى شعب ، إلخ.

٢- نهاية وجود الفرد / الجيل / الشعب ، الناقل للملكية .

وبارتضائنا هذا المفهوم ، أمكننا اعتبار كل ما وجد قبل نجيب محفوظ تراثاً ، ومن ثم نحينا جانباً كل ما اندرج تحت لافتة للتأثير والتأثر بين أبناء الجيل الواحد من الأبناء ، والتي تداخلت كثيراً مع مفهوم التراث ، وأقلقنا ذلك إلى حد كبير .

وما كدنا نشرع في تقسيم كل ما وجد قبل نجيب محفوظ في تشعبات أربعة هي : الأدبى - الدينى - الشعبى - التاريخى ، حتى اصطدمنا مباشرة بالسؤالين التاليين : هل التاريخ تراث ؟ وهل الدين تراث ؟ وبناء على الإجابة المرتقبة تتمسح نعم ، على أكبر سؤال لغوى يمكن أن يواجهنا : هل القرآن تراث ؟ .

أيضاً قابلتنا صعوبة أخرى في التقسيمات الفرعية داخل التشعبات الأربعة الرئيسية ، مثل : كيفية الإجابة على السؤال التالى : هل تندرج الأسطورة تحت رافد التراث الدينى أم تندرج تحت رافد التراث الشعبى ؟ .

^١ - تجمع معاجم اللغة على أن مادة ورث تعنى انتقال الملكية بعد موت صاحبها إلى آخر . فطر : مادة ورث في :

١- ابن منظور : لسان العرب ، م ٦ ، دار الكتاب المصرى ، ب . ت .

٢- مجد الدين الفيروز آبادى : القاموس المحيط ، م ١ ، دار الجبل ، بيروت ، لبنان ، ب . ت .

٣- محمد مرتضى الزبيدى : تاج اللوس من جواهر القاموس ، م ١ ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ،

والحق أننا أدلينا برأينا في كل ذلك في حينه ، إذ إن الأسطورة وإن كانت تعتمد على حس ديني فلا شك أنها تختلف عن الأديان السماوية وغير السماوية التي تنسب في نهاية المطاف إلى أشخاص بعينهم ، سواء أكانوا قد تلقوا الوحي من السماء ، أم من الأرض أم من أنفسهم ، لكن الأسطورة ناتجة - أصلا - من السلوك الجمعي Collective Behaviour الذى هو بلا شك شعبى .

أما التاريخ وإن كان يعرف باسمه ، فإننا نرى أنه تراث ، ونطمئن إلى ذلك كل الاطمئنان ، إذ إن حقيقة الأحداث التاريخية ، لا توجد شاخصة في فراغ الهواء ، ولكن من خلال الآراء المختلفة للمؤرخين في كتبهم ، التي هي - بلا شك - تراثية . أما المشكلة الأخيرة والمعضلة ، التي ربما وضعت من يدلى فيها برأيه تحت حد السيف أو بين يدي القناص ، فمتمثلة في الإجابة عن السؤال السابق : هل الدين تراث ؟ ومن ثم القرآن ؟ .

لا شك عندي في تراثية الدين بالمفهوم الخاص السابق للتراث ، فالانتقال من جيل إلى جيل يترى ، وملكيته قائمة . ولا شك عندي أيضا في فهم من يرفض تسمية الدين تراثا ، لهذه الحقيقة ، ولكن مشكلة الرفض ، في نظري ، تنبع من الخوف ، كل الخوف ، أن يتم التعامل مع الدين - بعد أن استرحنا إلى اعتباره تراثا - مثلما يتم التعامل مع بقية الروافد التراثية ، دون وضعه في مكانة خاصة من القلوب ، ومن الحياة .

فلا شك في اختلاف القرآن الكريم عن ألف ليلة وليلة - مكانة وسط القلوب - ولا يقدح فيه أنني توارثته - أبا - ولرئيسه - دينا - مثلما توارثت - أبا - ألف ليلة وليلة ولرئيسيتها - أبا - . ولكن الخوف أن يتم التعامل مع القرآن على اعتبار أن - لكل في الإرث تراث - مثلما يتم التعامل مع ألف ليلة وليلة ، فالاحتراز من التسمية - في نظرنا - احتراز من التصنيف ، احتراز من كيفية التناول .

وثالث هذه الصعوبات يتمثل في رصد كل تلك الروافد التراثية بتشعباتها المختلفة وعناصرها المتعددة في كل روافد الكاتب ، والتي وصل عددها إلى (٣٥) رواية ، لدرجة أن ما استخرجته من عناصر تراثية في كل روايات الكاتب ، بلغ الرقم (٤٧٣) ، ومن ثم كان على أن أصنف (٤٧٣) قصاصة ورق إلى التقسيمات النهائية للتراث ، التي

ارتضيتها وتبنت في ص ٣٣، ٣٤ ، ثم بعد ذلك كان على أن أصنف كل تلك العناصر بين تقنيات الرواية : الحدث - للشخصية - الزمان - المكان - اللغة - الشكل ، ثم بعد ذلك كان على أن أبحث في دلالة كل استدعاء لكل عنصر تراثي في السياق الروائي .

ورابع هذه الصعوبات يتمثل في تحديد الممثل التراثي الخام لكل تلك العناصر التراثية، في الرواية ، مما يستتبع معه قراءة كتب التراث في شتى الفروع : الأدب ، الدين، التراث الشعبي ، التاريخ ، وربما اقتضى تحديد ممثل عنصر تراثي واحد ، تقليب مئات من الصفحات والتتقل بين المكتبات .

وخامس هذه الصعوبات يتمثل في محاولة استخراج خلاصة ما كتب في هذا الموضوع في الدراسات النقدية السابقة التي تناولت روايات نجيب محفوظ ، إذ إنها كثيرة ومتلاحقة ، مما يتطلب مني أن أهول بين المكتبات وألاحق الدوريات .

وساكن هذه الصعوبات يتمثل في معاصرنا لنجيب محفوظ ، حيث إن هذه المعاصرة قد شكلت عبئا نفسيا كبيرا علينا ، في الوقت الذي ربما لا يتفق معي أحد في هذا الرأي ، ظنا منه أن المعاصرة مفيدة ، فالحق أن نجيب محفوظ من أشد الناس مجاملة للناس ، لذا يصعب الاعتماد على ما يدلي به من آراء في أدبه ، فهو إذا شعر أن محدثه ينتمي إلى التيار الإسلامي ، أسمعه ما يحب ، وإذا شعر أن محدثه شيوعي ، أسمعه ما يحب ، وهكذا ... ، ولقد لمسيت ذلك بنفسى إذ إننى كنت مريدا دائما له فى ندوته الأسبوعية المنعقدة كل يوم جمعة "بكالزينو" قصر النيل الساعة الخامسة ، وعندما كنت أواجهه برأى ما مخالف لما استقر النقاد عليه فى بعض توظيفاته المتعددة للتراث ، كان الرجل يستمع منصتا ، بل كان يقر رأيسى فى بعض الأحيان ، بينما كانت تنثور الجلسة وترمقى شزرا ، متهمة إياى بالأكاديمية - الأمر الذى سبب لى حرجا شديدا ، ودعائى لأن أنحى هذه المعاصرة جانباً ، وأقطع عن الندوة ، وأعكف على أكاديميتى ، وأبدأ فى كتابة رسالتى ، لا سيما وأنى قد ارتضيت منهاجاً فى القراءة يعتمد على متابعة النصوص دون متابعة الشخص .

مدخل :

العناصر التراثية في روايات نجيب محفوظ

دراسة تمهيدية في النوع والدرجة

إن المتتبع لإبداع نجيب محفوظ الروائي "١"، يرى العناصر التراثية من الكثرة والتنوع والعمق ، بدرجة تحفز على تتبعها ، ابتداء من عبث الأقدار وانتهاء بقشتمر . ولقد تبين لنا من خلال هذا التتبع أن كل روايات الكاتب على الإطلاق ، تتميز بما تزرخ به من عناصر تراثية ، متنوعة في أشكالها ، مختلفة في كمها ، على الرغم مما يبدو على السطح من توصيف للكاتب بأنه - في الأغلب الأعم - كاتب واقعي "٢" . ولم نكتف بالرؤية حين بدا لنا أنه باستطاعتنا ونحن نتتبع تلك العناصر التراثية ، أن نحصرها وأن نصلها بالمنابع التي استقيت منها .

ولم يكن في وسعنا ونحن نحصر عناصر التراث في روايات الكاتب ، إلا أن نوسع في زاوية التصنيف لنصل بها إلى درجاتها الكاملة المتاحة للبشرية كافة . فلقد كان من المستحيل ، النظر - فقط - إلى الكاتب ، من خلال زاوية الحضارة الإسلامية ، التي ينتمي إليها منشأ ومربى وهوية ، ولا من خلال زاوية الحضارة الفرعونية ، التي ينتمي إليها تاريخها وجغرافيا ، ولا من خلال المجتمع المصري ، المتميز بترائه وعاداته وتقاليده ، الذي ينتمي إليه الكاتب بحكم المعاشة والمعاصرة بدا بيد ، ولا من خلال المعتقدات الفكرية ، التي ينتمي إليها الكاتب فكريا وأيديولوجيا ، ولا من خلال الثقافة الأوربية ، التي ينتمي إليها الكاتب ، ثقافة وموهبة وإبداعا ، ولكن كل تلك الزوايا ، ينضاف بعضها إلى بعض ، لتشكل مدخلنا إلى الكاتب ، وهو : النظر إليه من خلال التراث الإنساني العالمي بصفة عامة .

وهذا المدخل ليس ترفا فكريا ، ولكنه ضرورة حتمية ولقعية ، فلا يمكن لأحد أن يدعى أنه ابن حضارة واحدة ، خاصة في عصرنا هذا الذي حدث فيه الامتزاج والتداخل والتشابك بين الثقافات المختلفة ، ولا شك لدينا فيما عرف من أن العالم أصبح بفعل وسائل

"١- فتج نجيب محفوظ (٣٥) رواية ، على مدى (٥٩) عاما ، بدأها برواية (صبي الأندلس) ، عام (١٩٣٩م) ، وختمها برواية (قشتمر) ، عام (١٩٨٨م) .

"٢- انظر على سبيل المثال : عبدالظيم أنيس ، محمود أمين العالم : في ثقافة المصرية ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ط ٣ ، ب . ت ، ص ١١١ ، - ما أظنه عبدالظيم أنيس " أن نجيب محفوظ هو كاتب البرجوازية المصرية " .

الاتصال الحديثة ؛ قرية عالمية ، فما ينتج في أقصى الأقصى يمكن الاطلاع عليه وتعمقه في أدنى الأدوات .

كذلك لا يمكن إغفال طبيعة الفن الذي ندرسه في تشكيل هذا المدخل ، فن الرواية الذي لم يكن له وجود في الأدب العربي ، قبل اتصال العرب بالحضارة الغربية في القرن التاسع عشر ، سواء عن طريق السفر إلى أوروبا (بخاصة فرنسا وإنجلترا) في بعثات تعليمية ، أو عن طريق قراءة المؤلفات العربية في لغتها الأصلية ، أو عن طريق ترجمات الآثار الغربية " ١ " ؛ فن وافد علينا ، نتيجة للامتزاج الحضاري الذي حدث بين الشرق والغرب في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، ومازال وافدا علينا من معظم قارات العالم ، بما يحمله من أمشاج تراثية ، سواء أكانت في الشكل أم في المضمون . وكان لابد لمن ينذر نفسه لذلك الفن ، أن يتعرض لكل تلك الإبداعات مع ما يصاحبها من ذخيرة تراثية ، دارسا ومفحصا وهاضما .

لاشك لدينا إذا ، في تشعب وتباين مواد التراث في روايات الكاتب ، وفي النظر إلى التراث في أعماله من خلال وضعه في سياق التراث الإنساني العام .

وبوسعنا أن نقوم بتصنيف كل مجمال لمعرفة نوعية تلك العناصر التراثية في صورتها الأولية المجردة ، قبل أن تتخبط في صلب نسيج أية روية ، أملين أن نبحت - بعد ذلك - في درجة توزيع تلك العناصر .

لكن ما نحب أن نؤكد هنا - بداية - قبل التعمق في البحث ، أننا سنكتفي - فقط - بتمثيل العناصر التراثية المضمنة وذكر سياق تضمينها في روايات الكاتب ، وذلك طبقا لمنهجية المدخل التي تعتمد على تصنيف الأنوع وتحديد الدرجة ، مؤجلين الحديث عن كيفية توظيف هذه العناصر التراثية ودلالاته في البناء الروائي - أحداثا وشخصا وزمانا ومكانا ولغة وشكلا - إلى الفصول التالية .

ومن خلال تصنيف نوعية العناصر التراثية في روايات الكاتب ، اتضح لنا ، أنها

*١- د. سوزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤م ، ص ١٦ .

*٢- لمعرفة التفاصيل ، انظر : حوراء فؤاد دودة مع نجيب محفوظ في عهد ميلاده الذهبي ، مجلة الكوكب ، القاهرة ، يناير

تتحدث من روافد أربعة كما يلي :

أولاً - روافد التراث الدينى :

مما لا ريب فيه ، أن للبشرية أديانا سماوية ، معترفا بها باطراد بين البشر ، جاءت عن طريق الوحي من السماء ، وهى على الترتيب : اليهودية والمسيحية والإسلام ، ومما لا ريب فيه أيضا ، أن هنالك أديانا أخرى غير سماوية ، تشكلت بطريقة ما ، لتقوم بوظيفة الدين السماوى بين البشر ، منها : الديانة المصرية القديمة والمجوسية والبوذية ، ومعتنق عقيدة ما ، تشكل بطريقة أو بأخرى ، رافدا تراثيا كبيرا فى تكوينه الثقافى .

وما ظهر من تراث دينى فى روايات الكتائب ، يمكن أن يندرج تحت قسمين : الأديان السماوية والأديان غير السماوية ، ولم يبرز من الأديان السماوية بروزا واضحا غير الإسلام ، مع خفوت شديد فى ظهور المسيحية واليهودية .
وتشعب الإسلام بما فيه من تراث كبير ، فى القنوات التالية :

١- القرآن :

مثل ما ورد على لسان عامر وجدى فى ميرامار :

" وكعادتى لدى جيشان الصدر ، هرعت إلى صورة الرحمن ، فرحت أتلو " الرحمن علم القرآن ، خلق الإنسان علمه البيان ، الشمس والقمر بحسبان ، والنجم والشجر يسجدان ، والسماء رفعها ووضع الميزان ، ألا تطغوا فى الميزان ، وأقيموا الوزن بالقسط ولا تخسروا الميزان ، والأرض وضعها للأنعام ، فيها فاكهة والنخل ذات الأكمام ، والحب ذو العصف والريحان ، فبأى آلاء ربكما تكذبان " ١٠ .

٢- الحديث النبوى :

مثل ما ورد على لسان محتشمى زايد فى يوم قتل للزعيم :

" أتمشى فى الشقة بعد تعثر المشى فى الشارع ، القرآن والأغاني ، طوبى لكم يا من اخترعتم الراديو والتليفزيون ، بلمية ومكرونة الغذاء ، حبب الله إلى العبادة وجعلت قررة عيني فى الطعام .. كم من تلميذ قديم لى قد صلا اليوم وزيرا ، لا رهبانية فى الإسلام ..

١٠- نزهة محفوظ : ميرامار ، ص ٢٧٩ .

الأيت من (١) إلى (١٢) من سورة الرحمن .

ما مثلى ومثل الدنيا إلا كراكب سار في يوم صائف ، فاستظل تحت شجرة ساعة من نهار
ثم راح وتركها ، كثيرا ما أحدث حفيدي عن الماضى لعله من حيرته يخرج "١" .
٣- قصص الأنبياء :

تنوعت ذكرا لعدد من الأنبياء ومفردات قصصهم :

أ- سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام :

مثل ما جاء على لسان جعفر الراوى فى قلب الليل :

" - خطر لى ذات مرة أنه توجد لوجه شبه بين حياة النبى وحياتى !

وتريث قليلا ولكننى لم أعلق ، فواصل حديثه :

- فقد توفى والدى وأنا دون الوعى وتوفيت أمى وأنا لم أجد أجاز الخمسة من عمرى ،
فتكفلنى جدى ، ثم تصورت خروجى من قصر جدى نوعا من الهجرة .

- ولكن النبى لم يهاجر من أجل المفامرة .

- كلا .. كلا .. إنه تشابه وليس مطابقة .. ثم جاء زواجى من سيدة ذات حسب تكبرنى
فى العمر ، وكيف وجدت فى المناخ الذى هيلته لى فرصة طيبة للدراسة والتفكير ، تأملت
ذلك فخطر لى أننى ساكون صاحب رسالة أيضا ..

فتساءلت ضاحكا : - رسالة دينية ؟

- لتكون رسالة من نوع جديد ، ولكن سرعان ما فتننى الفكرة فبت أسيرا لها .. وواليت
الدراسة والتفكير " ٢٠ " .

ب- سيدنا آدم عليه السلام :

مثل ما ورد على لسان السيد أحمد عبد الجواد فى قصر الشوق :

١٠- نجيب محفوظ : يوم قل لزعم ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٨م ، ص ٢٥ .

الحديث : " حب لى من دنيلكم ثلاث : النساء والطيب وجئت قرأ عني فى الصلاة ... " ، أخرجه النسائى .

الحديث : " لا رهبانية فى الإسلام .. " ، أخرجه البيهقى .

الحديث : " ما مثلى ومثل الدنيا إلا كراكب سار فى يوم صائف فاستظل تحت شجرة ، ساعة من نهار ثم راح وتركها " ،
أخرجه ابن ماجه وأبو داود وأحمد بن حنبل .

٢٠- نجيب محفوظ : قلب الليل ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨١م ، ص ١٣٥ .

" عندك حقيقة لا شك فيها ، وهى أن الله خلق آدم من تراب ، وأن آدم هو أبو البشر ، هذا مذكور فى القرآن ، فما عليك إلا أن تبين أوجه الخطأ وهو عليك هين "١ .

ج- سيدنا موسى عليه السلام :

مثل ما ورد على لسان سعيد مهران فى اللص والكلاب :

" أنا الذى يخافه الجن الأحمر ، كنت البطل ، وكان عيش عابد البطل ، يحبني ويتملئني ويتجنب غضبي ، ويلتقط فتات العيش من كدى وشطارتى ، وأمنت بأننى لو أرسلته مع نبوية إلى الصحراء التى تاه فيها سيدنا موسى ، لظل يرانى قائما بينه وبين نبوية ، فلا يحيد عن الأدب "٢ .

د- سيدنا يوسف عليه السلام :

مثل ما ورد فى حديث إبراهيم الشوبكى فى ملحمة الحرافيش :

" - الآن أدرك أنك شريكة له .

- أنصيت ما حدث ؟

- ولكننى أعرف قصة امرأة العزيز .

فصاحت غاضبة :

- حسبى أننى واثقة من نفسى "٣ .

هـ - سيدنا نوح عليه السلام :

مثل ما شاهدناه فى المرابا ، من ذكر على لسان سرور عبدالباقى :

" إن الله سلط عليه أباه ، كما سلط الطوفان على آل نوح "٤ .

و- سيدنا سليمان عليه السلام :

مثل ما ورد فى قصر الشوق ، فى حديث ياسين عبدالجواد :

١- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت . ص ٣٩٥ .

٢- نجيب محفوظ : اللص والكلاب ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٠م ، ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

٣- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت . ص ٢٠٢ .

٤- نجيب محفوظ : المرابا ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٠م ، ص ٩٣ .

" عاشِر الملكة بلقيس نفسها فلا محيص أن تجدَها آخر الأمر منظراً معاداً ونعمةً مكرورة "١٠٠ .

ز - سيدنا يونس عليه السلام :

مثل ما ذكر في ثرثرة فوق النيل ، في سرد الكاتب عن أنيس ذكي :

" ورنّا إلى الظلمة خارج الشرفة فرأى حوتاً هائلاً يقترب في هدوء من العوامة ، إنه ليس بأغرب ما رأى النيل عند جنوم الليل ، لكنه فزع فاه هذه المرة كأنما يعتزم التهام العوامة ، وتواصل الحديث بين المساطيل بلا مبالاة ، فقرر أن ينتظر ما يحدث بلا مبالاة ، وإذا بالحوث يتوقف عن التقدم وإذا به يغمز بعينه وهو يقول (أنا الحوث الذي نجى يونس من الموت) ، ثم تراجع واختفى " ١٠١ .

ح - سيدنا أيوب عليه السلام :

مثل ما وجدناه في بداية ونهاية في حديث محمد الفل :

" لو كان لى صبر أيوب لنفذ " ١٠٢ .

ط - سيدنا لوط عليه السلام :

مثل الذى ظهر فى السكرية :

" صلى الله وسلم على سيدنا لوط " ١٠٣ .

٤- التراث الصوفى :

مثل ما ورد فى ليالى ألف ليلة ، على لسان الشيخ عبدالله البلخى :

- " اعلم أنك لا تتل درجة الصالحين حتى تجوز ست عبات ، لولاها أن تغلق باب النعمة وتفتح باب الشدة ، والثانية أن تغلق باب العز وتفتح باب الخذل ، والثالثة أن تغلق باب الراحة وتفتح باب الجهد ، والرابعة أن تغلق باب النوم وتفتح باب المسهر ، والخامسة أن تغلق باب الغنى وتفتح باب الفقر ، والسادسة أن تغلق باب الأمل وتفتح باب

١٠٠- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٢٦ .

١٠١- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، كتاب أخبار اليوم ، ع ١٩١ ، أكتوبر ١٩٨١ م ، ص ١٧ .

١٠٢- نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٣ م ، ص ١٦٥ .

١٠٣- نجيب محفوظ : السكرية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٤ م ، ص ٢٤٥ .

الاستعداد للموت " ١٠ " .

أما بالنسبة إلى تراث دين المسيحية وتراث دين اليهودية فلم نعر لهما على تمثيل فعال فيما حصرناه من روافد التراث الدينى السماوى ، اللهم إلا فى بعض الجذاذات القليلة من الكتاب المقدس ، مثل ما ورد فى خان الخليلى على لسان رشدى عاكف :

" لا يجوز لمن يتصدى للحب أن يعرقل جهاده بالحياء أو بالجزع أو بالخوف ، انس كرامتك إذا كنت فى أثر امرأة ، لا تغضب إذا غفرتك ولا تحزن إذا سبتك ، فالتعنيف والسب من وقود الحب ، وإذا ضربتك امرأة على خدك الأيسر فأدر لها خدك الأيمن وأنت أنت السيد فى النهاية " ٢٠ .

ولم نعر فى بحثنا عن الأديان غير السماوية ، على أية ديانة أخرى غير ديانة المصريين القدماء ، والتي ظهرت بوضوح فى روايات الكتاب التاريخية ، وبخاصة فى العائش فى الحقيقة ، التى تفردت بتصوير التحول الدينى الذى حدث فى عهد إخناتون ، فضلا عن بعض الشذرات المتفرقات التى مثلت ديانة البونية" ٣٠ ، والمجموسية " ٤٠ .

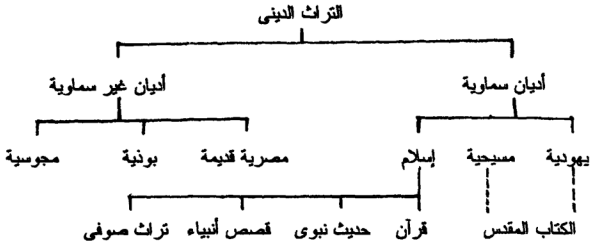
ومن جملة ما سبق يتضح لنا أن للتراث الدينى فى روايات الكتاب ، تشعب كالاتى :

١٠- نجيب محفوظ : ابلى ألف ليلة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت . ص ، ٢٦٢ . ولقنم السابق ورد كاملا بهيئته السابقة فى طبقت الصوفية ، لأبى عبدالرحمن السلمى ، ت : ١٢ هـ ، تحقيق : نور الدين شريعة ، من علماء الأزهر ، مكتبة الخالجي ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٨٦ م ، ص ٣٧ ، ٣٨ .

٢٠- نجيب محفوظ : خان الخليلى دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٩ م ، ص ١١٥ . والاستعداد : ولما أنا فأقول لكم لا تقاموا لشر ، بل من لطمك على خدك الأيمن فعول له الآخر أيضا " ، لكتاب المقدس : إنجيل متى ، إصحاح (٥) آية (٣٩) .

٣٠- ديانة هندية ، تنسب لبوذا ، وتكرز إلى التخلص من الشهوات والرغبات والمواليف والمويل الفردية والآلام والصرفات . ولمعرفة المزيد ، انظر : د . أحمد شامى : مقارنة الأديان ، ج ٤ ، أدبان الهند الكبرى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٧ م ، ص ١٤٧ ، ١٦٩ .

٤٠- ديانة فرسوية ، اشتهرت بعجلة الشمس ، طورها زرادشت وأدخل فيها الثوبة ، والقول بالبين . ولمعرفة المزيد ، انظر : د . أحمد شامى : مقارنة الأديان ، أدبان الهند الكبرى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٧ م ، ج ٤ ، ط ١ ، ص ١٤٧ ، ١٦٩ . د . أحمد شامى : موسوعة قتلويخ الإسلامى والحضارة الإسلامية ، ج ٨ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٣ م ، ص ٤٥ .



ثانيا - رافد التراث الألبى :

عينا بالتراث الألبى ، ما كان فى مقابل التراث الشعبى ، وهو أدب ذاتى " يختلف بلا شك فى شكله وتعبيره عن الأدب الشعبى "١٠٠

والذاتى ما خرج من الذات أو الفرد ، والشعبى ما خرج من الشعب أو المجموعة ، وينبع من الوعى واللاشعور الجمعى "٢٠" ، ولا غرابة فى ذلك ، "إذا كانت هناك مظاهر لهذا الشعور الجمعى مثل الأحلام ذات الطابع غير الفردى ، التى يمكن أن يراها الإنسان فى كل زمان ومكان ، فلماذا لا تكون هناك مظاهر أخرى له تفرض نفسها فى شكل وتعبير ألبى ؟ "٣٠

وترافد التراث الألبى فى صورتين : الشعر والنثر :

أولاً- الشعر :

استدعى نجيب محفوظ فى رواياته ، كثيراً من الأشعار ، تنوعت ما بين شعر عربى وبين آخر فارسى :

١- الشعر العربى :

وتنوع أيضاً بين شعر عربى فصيح وبين شعر عربى عامى :

١٠- د. نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٩م ، ص ٣ .

٢٠- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

٣٠- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

أ- الشعر العربي الفصيح :

لم يكتف الكاتب في استدعائه للشعر العربي الفصيح ، على عصر دون عصر ولا على شاعر دون شاعر ، لكنه استدعى من الشعر الجاهلي بقدر ما استدعى من الشعر الإسلامي ، في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي وعصر الخلافة العباسية ، والأمثلة في ذلك كثيرة .

فهناك أشعار لمثل امرئ القيس وعمرو بن كلثوم والصمة بن عبد الله وطرفة بن العبد وإبيد بن ربيعة والخنساء وابن المعتز وجميل وجريير والفرزدق وأبى نواس والشريف الرضى وأبى فراس الحمداني وأبى العلاء المعري والبوصيري والمنتبى والشافعي والخيام وشوقي وحافظ وعلى محمود طه ... إلخ .

وتلك الكوكبة من الشعراء تمثل - كما يتضح - عصور الأدب المختلفة من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث .

ولنذكر مثالا مما سبق ، حيث استدعى بيت لأبى العلاء المعري ، على لسان أحمد عاكف في خان الخليلى :

" وقال لنفسه وهو يذكر والديه : إن مسعدتنا بأحبائنا اليوم مرتنة بالدموع التى نمسكها على فراقهم غدا ، وطلق يردد بيت أبى العلاء :

ومن لم تبيته الخطوب فإنه * سيصبحه من حادث الدهر صابح "١٠

كذلك لم يقتصر الكاتب في استخدامه للشعر العربي الفصيح ، على الشعر العربي الفصيح التقليدي ، الموزون المقفى ، لكنه استخدم أيضا الشعر الحر ، مثل ما ورد على لسان عثمان خليل في الشحاذ :

" فقال عثمان وهو يتملك أعصابه :

- يسرنى أن أسمعها

هم عمر بالاعتراض ولكن مصطفى بسط ورقة استخرجها من جيبه وراح يقرأ :

- لأنى لم ألعب فى الهواء .

ولا مكنت فى خط الاستواء .

لم يستهوني شيء إلا الأرق .

وشجرة لا تنتهي للعاصفة .

وبناء لا تطرف له عين .

ومناد صممت ثقيل ... ثم قال عثمان : لم أفهم شيئاً "١٠" .

ولم يغفل الكاتب المحفوظات الشعرية الفصيحة ، مثل ما ورد في قشتمر :

"أيها الطائر أهلاً ** بمحياك وسهلاً "٢٠"

كذلك أيضاً ، استخدم الكاتب الأشعار الصوفية الفصيحة ، مثل ما ورد في ابواب ألف

ليلة ، على لسان الشيخ عبدالله البخاري :

أنا في الغربة أبكى ** ما بكت عيني غريب

لم أكن يوم خروجي ** من بلادى بمصيب

عجبا لى ولتركي ** وطننا فيه حبيب "٣٠"

ب- الشعر العربي العلمي :

مثل الذى ورد في زقاق المنق ، على لسان الشيخ درويش :

هلبت يا قلبى على طول الزمن ترتاح ** وتتول وصال إلى تهوى وفيه ترتاح

مصير جروحك على طول الزمن تبرى ** ويجبك الطب لا تعلم ولا تدرى

مثل سمعناه منقول عن نوى الخبرة ** الصبر يامبتلى جعلوه للفرج مفتاح "٤"

٢- الشعر الفارسي :

وتمثل في ذلك النبع من الشعر الفارسي ، الذى انتشر في ملحمة الحرافيش ، مثل :

"أى فروع ماء حسن ** از روى رخشان شما

"١٠- نجيب محفوظ : الشعاع ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٣م ، ص ١٥٤ .

"٢٠- نجيب محفوظ : قشتمر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٨م ، ص ١٢ .

"٣- نجيب محفوظ : ابواب ألف ليلة ، ص ٢٦٢ . والأبيات وردت في طبقات الصوفية لأبي عبد الرحمن السلمي ، تحقيق :

نور الدين شريعة ، ص ٦٠ ، مكتبة مكنة : "سمعت أبا بكر ، محمد بن عبدالله الرزقي يقول : سمعت أبا عثمان يقول :

أشد قول بين يدي حارث المحمدي ، هذه الأبيات : " .

"٤- نجيب محفوظ : زقاق المنق ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت . ص ٨٢ .

ابروى خوبى ازجاه ** رنخدان شما" ١٠

ثانيا- النثر :

انسكب النثر فى فروع ثلاثة ، جالت به عبر جسد روايات نجيب محفوظ ، كما يلى:

١- الأقوال المأثورة :

وهى تلك الأقوال المنسوبة إلى أشخاص بعينهم أو إلى بيئات بعينها ، تحدثت سلفا فى التراث ، واتخذت طابعها المميز فى الثبات على مر الأجيال ، تركيبا ومعنى ، مثل :

- لا توجل عمل اليوم إلى الغد "٢ .

- الغاية تبرر الوسيلة "٣ .

- لو كان الفقر رجلا لقتله "٤ .

٢- القوالب التقليدية الفصيحة :

وهى تلك التراكيب اللغوية النصيحة التى استمدتها الكاتب من لغة التراث الفصح ، والتى لا يمكن إدراجها تحت رافد تراثى معين ، مثل القرآن الكريم أو الحديث النبوى أو الشعر أو المثل الشعبى أو الأقوال المأثورة ... إلخ ، لأنها من الشيوخ والانتشار لدرجة يجهل معها رافدها التراثى ، مثل :

- مهيض الجناح "٥ .

- على أهبة الاستعداد "٦ .

- استشاط غضبا "٧ .

١٠- نجيب محفوظ : ملحمة المرافيش ، ص ١٦ .

١١- نجيب محفوظ : بين قصرين ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٣م ، ص ١٠٠ .

١٢- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٢٢٩ .

١٣- نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، ص ٦٠ .

١٤- نجيب محفوظ : حبث الأقدار ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت ، ص ١٧٧ .

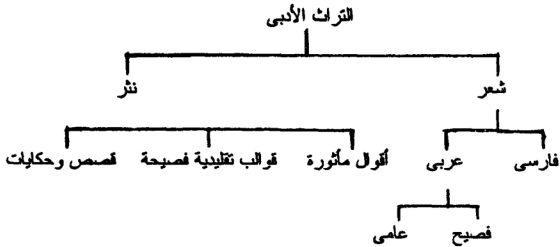
١٥- نجيب محفوظ : ركنو بيس ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت ، ص ٥ .

١٦- نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٣م ، ص ١٣٨ .

٣- القصص والحكايات :

تأثرت بعض القصص والحكايات التراثية - استدعاء - فى بعض السياقات فى روايات الكتّاب ، مثل تلك الحكاية التى وردت فى يوم قتل الزعيم على لسان محتشمى زايد : " أمضى وحدتى مستمعا للقرآن والأغاني والأخبار فى رحاب الراديو أو التليفزيون ، لو توجد حجرة رابعة لأمكن أن يقيم علوان فيها عشه ، الحمد لله لا اعتراض على قضائه ، مر أبو العباس المرسى بالقاهرة بأفام يزحمون على دكان خباز فى سنة الغلاء ، فرق قلبه لهم ، ثم وقع فى نفسه أنه لو كان معى دراهم لأثرت بها هؤلاء فأحس بثقل فى جيبه فأدخل فيه يده فوجد فيه جملة من الدراهم فأعطاها للخباز وأخذ بها خبزا فرقه ، فلما انصرف وجد الخباز الدراهم زائفة فاستغاث عليه وأمسكه ، فعلم أن ما وقع فى نفسه من الرقة اعتراض على قضاء الله فاستغفر وتاب وسرعان ما تبين للخباز أن الدراهم صحيحة ! ذلك هو الولي الكامل ولا تتأتى الولاية إلا لمن يعرض عن الدنيا "١٠ .

ومما سبق يتضح لنا أن للتراث الأدبى ، تشعب فى روايات الكتّاب كالتى :



ثالثا - رافد التراث الشعبى :

يمثل التراث الشعبى ، الأبوّة التى يعد الإنسان ابنها الشرعى ، مدموغا بها ، متشكلا بأمشاجها وجيناتها المتوارثة والمتركمة ، والتى تعمل فعلها دون صخب وبهرجة ، ليظهر فى النهاية ما اختلطته الأجيال السابقة خطوة خطوة عبر العصور المتعاقبة .

والتراث الشعبي هو "الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الجمعية التي تعبر بها الجماعة الشعبية عن نفسها ، سواء استخدمت الكلمة أو الحركة أو الإشارة أو الإيقاع ، أو الخط أو اللون أو الكتلة أو آلة بسيطة "١٠ .

ولعل قائمة بالمواد الفولكلورية المفصلة إلى حد كبير ، يمكن أن تسهب من إيجاز التعريف السابق ، فالفولكلور Folklore " يتضمن الأساطير والحكايات الشعبية بأنواعها المتعددة ، والنكات والأمثال والأغزى والترانيم والرقى والتعاويذ واللغات وأساليب التحية في الاستقبال والتوديع ، والصيغ الساخرة والتلاعب بالألفاظ وأساليب القسم ، كما يتضمن أيضا العادات الشعبية والرقص الشعبي والدراما الشعبية ، وفن التمثيل الإيمائي ، والفنون الشعبية والطب الشعبي والموسيقا الشعبية وآلاتها ، والأغاني الشعبية بأنواعها ، والتعبيرات الشعبية المأثورة ، والتشبيهات الشعبية (طويلة زى النخلة) ، والاستعارات والكنائيات الشعبية (عاش حياته بالطول والعرض) ، وأسماء الأماكن والكنى والألقاب ، والشعر الشعبي والكتابات التي تكتب على شواهد القبور ... إلخ "١١ .

وتتضمن القائمة أيضا " الألعاب والإيماءات والرموز والدعابات وأصل الكلمات الشعبية ، وطرق إعداد الطعام ، وأشكال التطريز ، وأشغال الإبرة ، وأنماط البيوت والعمارة الشعبية ، ونداءات الباعة ، كما أن هناك لشكالا رئيسية كالاحتفالات الشعبية بالمناسبات المختلفة كالأعياد ومناسبات الميلاد والختان والزواج ... وغير ذلك "١٢ .

ولقد تشكل رافد التراث الشعبي في روايات الكاتب ، في فرعين : موروث الأدب الشعبي ، وموروث العادات والتقاليد :

أولا - موروث الأدب الشعبي :

وينقسم إلى تفرعات متعددة من الأسطورة والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية الشعبية والعمل الشعبي والغناء الشعبي والموال والنكتة الشعبية ، بالإضافة إلى الأغزى الشعبية والأحاجي الشعبية والحلم ، ثم أخيرا فيما أسميته بالقوالب التقليدية الشعبية .
يحمل بنا - بداية - أن نوضح العناصر الثلاثة الأولى من تقسيمات الأدب الشعبي ،

١٠ - نقلا من : د. أحمد مرسى : الأدب الشعبي وفنونه ، مكتبة شهاب وزارة الثقافة ، الثقافة الجماهيرية ، ١٩٨٤م ص ٩ .

وهي الأسطورة والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية الشعبية ، حتى نزيل أى لبس يمكن أن يحدث بينها ، محاولين ألا ندخل فى جدل علمى ممتد حول تحديد طبيعة المصطلح وتطوره بين المدارس والبيئات المختلفة فى علم الفولكلور "١" ، وما سوف نقيده - هنا - من تعريف هو ما استقر دورنا ، وحدث حوله الحد الأدنى من الاتفاق فى علم الفولكلور بين الآراء المختلفة .

وفى أبسط تعريف نجد أن الأسطورة هي " الحكاية التى تختص بالآلهة وأفعالهم ومغامراتهم " "٢" . ونجد أن الحكاية الشعبية هي " قصة ينسجها الخيال الشعبى حول حدث مهم ، وأن هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها ، إلى درجة أنه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفهية " "٣" . ونجد أن الحكاية الخرافية الشعبية تكونت فى الأصل من أخبار مفردة ، نبعت من حياة الشعوب البدائية ، ومن تصوراتهم ومعتقداتهم ، ثم تطورت هذه الأخبار واتخذت شكلا فنيا على يد القاص الشعبى "٤" .

ويتضح من التعريفات السابقة أن الأسطورة 'مرتبطة بالشعيرة ولا ينفصل وجودها عنها' "٥" . وأن الحكاية الشعبية مرتبطة " بدور الشعب أو القبيلة أو الأسرة فى سبيل القيام بدور فعال فى بناء المجتمع " "٦" . وأن الحكاية الخرافية الشعبية مرتبطة بتصوير "الأمور كما يجب أن تكون عليه فى حياتنا ... ورفض عالمنا لأنها تحل محله عالما أجمل وأكثر منه بهاء وسحرا " "٧" .

ويتبعتنا لموروث الأدب الشعبى فى تقسيماته المتقاطرة سلفا ، بنت كالاتى :

"١- لمعرفة طبيعة ذلك ، انظر : د. محمد الجوهري : علم الفولكلور ، ج١ ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٨٨م ، ص ٣٢ .

"٢- L. Spence, The outline of mythology , (London, Watts, 1944) , P 13.

"٣- د. نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، ص ٩٢ .

"٤- فريدرش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية ، ترجمة : د. نبيلة إبراهيم ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٤م ، ص ١٢ .

"٥- Lard Raglan, The hero , (London , Methuen, 1983) , P. 121.

"٦- د. نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، ص ١٣٥ .

"٧- المرجع السابق ، ص ٦١ .

١- الأسطورة :

وردت في روايات كثيرة ، فمثلا : في رواية عبث الأقدار ، استدعيت أسطورة إيزيس وأوزوريس "١" ، " كان حزينا يائسا ، تحرق اللوعة صدره ، وتمزق الحسرة قلبه ، وقد ذكرته حاله بمأساة الربة إيزيس حين ذهبت تبحث عن أشلاء زوجها أوزوريس ، التي نثرها ست في تضاعيف الرياح ، وقد كانت الأم إيزيس أسعد حظا منه ، أما هو فلو كانت حبيبته طيفا من أطيايف الأحلام لكان الأمل في العثور عليها أدنى إلى قلبه " ٢" . وكذلك استدعيت أسطورة سيزيف "٣" في رواية قشتمر " سيزيف يصعد الجبل من جديد " ٤" وأسطورة بروميثيوس " ٥" في ثثرة فوق النيل " وظيفتك بروميثيوس مسطولا " ٦" .

٢- الحكاية الشعبية :

استخدمها الكاتب في كثير من رواياته ، وكان عنتره وأبو زيد الهلالي وأبوسعدة الزناتى ، من أبرز الأبطال الذين تم استدعاؤهم في رواياته ، فنجد مثلا : في رواية حكايات حارتنا ، أن معرفة عنتره وأبى زيد الهلالي ، من أهم شروط الدقمة للدخول في معيته :

" فباح له بسرّه وكان الآخر صاحبا أمينا فقال :

- ليست النظافة وحدها هي ما تهم الدقمة ، إنه أيضا يحب الحكايات .

- الحكايات ؟

١- تمثل إيزيس إلهة الخصب في الأساطير المصرية القديمة ، انظر : ك.ك. رافدين : الأسطورة ، ترجمة : جعفر

الخليلي ، عويدات ، بيروت ، ١٩٨١ م ، ص ١٣٩ .

٢- نجيب محفوظ : عبث الأقدار ، ص ١٢٩ ، ١٣٠ .

٣- أحد ملوك كورينث الجشعين المكارين ، حكم عليه بالبقاء الأبدى في الجحيم ، يدفع صخرة عظيمة إلى أعلى تل ،

فتتخرج عودا على يده ، انظر : ك.ك. رافدين : الأسطورة ، ترجمة : جعفر الخليلي ، ص ١٤٣ .

٤- نجيب محفوظ : قشتمر ، ص ١٢٠ .

٥- أحد الجبالسة ، سرق النار من السماء للبشر ، فعوقب بربطه إلى صخرة حيث كان يسر بكل كبد كل يوم ، ويعود

صحيحا في الليل ، أنقذ هزال ، انظر : ك.ك. رافدين : الأسطورة ، ترجمة : جعفر الخليلي ، ص ١٤٠ .

٦- نجيب محفوظ : ثثرة فوق النيل ، ص ١١٧ .

- عنتره وأبو زيد وغيرها ، فإن لم تعرف السير تعذر عليك أن تواصل الحديث دقيقة واحدة مع الدقمة .

- ولكن تحصيل ذلك يطول .

- عندك الراوى فى المقهى فلا تضيع وقتنا إن كنت صادق الإرادة حقا !^١

وفى وصفه لأحمد عطا المراكيبى ، قال نجيب محفوظ " صورة خيالية لبطل حكاية شعبية بشاربه الكث وراحته المنبسطة ، وظاهر يده الأشعر " ^٢ . وفى ليالى ألف ليلة " فى قهوة الأمراء جلس كعادته كل ليلة ... وأنهى الراوى فصلا من سيرة عنتره فسكتت الرباب " ^٣ . وفى أولاد حارتنا ، سأل أدهم ، قدرى : ماذا يشقك اليوم يا أبو زيد الهلالي " ^٤ .

وقد يذكر الكاتب الحكاية الشعبية مغناة على الرباب ، ففى زقاق المدق نجد المطرب الشعبى " صاح بصوته للغليظ :

" أول ما نبتدى اليوم ، نصلى على النبى

نبى عربى ، صفوة ولد عدنان

يقول أبو سعدة الزناتى : " ^٥

٣- الحكاية الخرافية الشعبية :

استخدم الكاتب بعضا من الحكايات ، ووظفها فى روايات مختلفة ، ففى عصر الحب ، نجد عزت عندما رأى الفتاة بدرية وأحبها ردد فى نفسه " هذه العصفورة التى اقصيت قسرا عن غصنها ، إنها البنيت التى خطفتها الغولة ، فغامر ابن السلطان بإنقاذها ، ما أعذب صوتها وهى تردد وراء صوت الشيخ الرفيع " الحمد لله رب العالمين " ^٦ .

^١- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت . ص ١٢٧ .

^٢- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت . ص ١١ .

^٣- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ١٣٧ .

^٤- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، دار الأدب ، بيروت ، ط ١ ، يناير ١٩٦٧م ، ص ٧٨ .

^٥- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٩ .

^٦- نجيب محفوظ : عصر الحب ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٧م ، ص ٣١ .

وفى ملحمة الحرافيش ، عندما لاحظت زهيرة أن المأمور فؤاد عبد التواب يتعجبها بنظرة حادة جامحة " تهيأ لها أنها تمتطى نسرا خرافيا ، ترفرف جناحاه بالقوة والإلهام والخلق "١١. وفى عبث الأقدار " جلست زايا على الديوان ، وجلس بين يديها ندف وخنى ونافا وأمامهم جاموركا بأسطا نراعيه ، فتقص عليهم قصة البحار الذى تحطمت سفينته وقذفت بها الأمواج على لوح من الخشب إلى جزيرة مهجورة ، وتروى لهم كيف ظهر له الثعبان الهائل ، صاحب الجزيرة ، وكيف كاد يفتك به ، لولا أن علم أنه رجل مؤمن محمود السيرة ، وأنه من رعيا فرعون ، فطمأنه ووهب له سفينة من عنده محملة بالنفيس من الكنوز ، عاد بها سالما إلى وطنه " ١٢

٤- المثل الشعبي :

المثل الشعبي " نوع من الأدب ، يمتاز بليجاز اللفظ ، وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكناية ، ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم ، ومزية الأمثال أنها تتبع من كل طبقات الشعب " ١٣ .

ولقد استخدم نجيب محفوظ من الأمثال الشعبية ، ما هو عربى وما هو أجنبى مترجم إلى العربية ، ومن الأمثال العربية ، استخدم ما هو فصيح وما هو عامى . ولعل نماذج من الأمثال التى استخدمها الكاتب يمكن أن توضح الصورة ، فمن الأمثال التى استخدمها الكاتب فصيحة :

- أول الغيث قطرة " ٤ .

- شر البلية ما يضحك " ٥ .

ومن الأمثال التى استخدمها الكاتب عامية :

١١- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٢٢٠ .

١٢- نجيب محفوظ : عبث الأقدار ، ص ٧٢ .

١٣- أحمد أمين غلاموس العادات والتقاليد والتماثيل المصرية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ط ٢ ، ب . ت . ص ٦١ .

١٤- نجيب محفوظ : ميرامار ، ص ١١ .

١٥- نجيب محفوظ : ثرثرة لفرق الليل ، ص ١١٧ .

- أكبر منك بيوم يعرف عنك بسنة "١".

- أصوم وأفطر على بصلة "٢".

ومن الأمثال التي استخدمها الكاتب أجنبية مترجمة إلى العربية :

- لا تضع البيض في سلة واحدة "٣".

٥- الأغنية الشعبية :

يتنوع الغناء الشعبي عند علماء الفولكلور ، ما بين أغنية شعبية ، وموال وأغان للأطفال وللأفراح وللعمل ، وأغان دينية "٤". وما استطعنا رصد في روايات الكاتب ، من أغان شعبية ، يندرج تحت هذا كله .

فالأغنية الشعبية موجودة في معظم أعمال الكاتب ، يتحدث عنها ولا يذكرها في المراسم " مازالوا يحفظون الأغنية للشعبية التي وضعت بقصد التشهير به " "٥". ويذكرها في الكرنك عندما خرجت الوجوه الغائبة المفتقدة من السجن " سلمى يا سلامة ، رحنا وجينا بالسلامة " "٦". ويذكرها في بين القصرين ، عندما احتك كمال بجنود الاحتلال :

" يا عزيز عيني ** بدى أروح بلدى .

يا عزيز عيني ** السلطة خنت ولدى " "٧".

ويوضح الغناء أكثر ما يتضح في أولاد حارتنا ، بداية من حجاج الذى " دفع الباب ومضى في الدهليز وهو يندن : الأولى أه " "٨" ومرورا بصوت الشاعر الذى تراسمى " مفتتحا ليلته بقوله :

"١- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٥٧.

"٢- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٢٥.

"٣- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣٩٨.

"٤- د. أحمد مرس : الأدب الشعبي وفنونه ، ص ١١٤ .

"٥- نجيب محفوظ : المراسم ، ص ٧ .

"٦- نجيب محفوظ : الكرنك ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ث ، ص ٢٢.

"٧- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣٧٠ .

"٨- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٤٣٦.

* الأولى آه ** سى قدرى ناظرنا

والثانية آه ** معدالله فتوتنا

والثالثة آه ** عجاج فتوة حنتنا "١".

وانتهاءً بالمشهد الذى راح فيه الشاعر يغنى بصوت مليح :

* الأولى آه **** من عيني دى

والثانية آه **** من ايدى دى

والثالثة آه **** من رجلى دى

أصل اللى شبكتنى مع المحبوب ايدى دى

لما سلمت عليه سلمت بايدى دى

وادى اللى وندتى للمحبيب رجلى دى "٢".

وتمتل غناء الأفراح فى أولاد حارتنا ، عندما لتتصر قاسم وابتهج رجاله " ورفعوا
الرعوس فرأوا خيوط الضياء الأولى ، تطارد ظول الظلام ، وصاح صادق بأعلى صوته:
هوه .. وأطلت رعوس رجال ونساء ، وتعالى الهاتف وللزغاريد، وانطلقت الحناجر تتشد:
.. يا محنى ديل المصفورة " ٣".

وتمتل غناء العمل فيما أوردته للكتّاب من غناء فى عبث الأقدار :

" طرقت أنفها أصوات أحياء ودوى آلات وأنشيد عمال وعرفت من بينها نشيدا

كان كلدا يترنم به فى أوقلت الصفا وهو :

نحن رجال الجنوب نأتى مع النيل .

من تلك الأرض التى اختارتها الأكله سكنا والفراعين .

نسوق بين أبدينا الخصب العميم والعمران .

نظّر إلى المدن العامرة والمعابد ذات المعدان.

كانت - قبلنا - خرائب تأوى إليها الأولاد والغربان .

١- لجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٤٧١.

٢- المصدر السابق ، ص ٢٤٠ .

٣- المصدر السابق ، ص ٤٠٦.

إين الصخر لنا يلين ويذعن ، وكذا الماء الجبار .
سل عن بأسنا قبائل النوبة وطور سيناء .
سل عن جهادنا زوجات ينتظرن في وحدة وعفاف "١٠".
وتمثل غناء الأطفال في " تاتا خطى العتبة ... تاتا خطى العتبة "٢٠" ، وفي هتاف
الغلمان الذي ترامي في بطن الحارة :

" يا ولاد حارتنا ** توت توت

انتو نصاره ** ولا يهود

تاكلوا ايه ** تاكل عجو

تشربوا ايه ** نشرب قهوه "٣٠".

وتمثل الغناء الديني في الصوت الذي يتردد عاليا في رواية الطريق :

" طه زينة مديحي ** صاحب الوجه المليح

لننصارى واليهود

أسلموا على يديه "٤٠".

وكذلك في كثير مما أوردته الكاتب من غناء ديني في العائش في الحقيقة :
" ذهبنا من فوري إلى القصر الذي لم يبق به إلا نفر من العبيد ، ومجموعة
للحراسة اختارها أعداؤه ، وجدته في خلوته وحيدا ، وكان يصلي مفردا بصوته الحنون :

إنك جميل .. إنك عظيم .

بك يفرح قلب الإسمان .

وتخضر الأشجار والأعشاب .

وترفرح الطيور ..

وتقفز الحملان ..

١٠- نجيب محفوظ : حبث الأقدار ، ص ٥٩ ، ٦٠ .

٢٠- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ١٠٥ .

٣٠- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٢٢٥ .

٤٠- نجيب محفوظ : الطريق ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٤م ، ص ٢٤ .

خلقت ملايين الأمثال .

إنك فى قلبى ...

وليس هناك من يعرفك .

غير ابنك إختلتون "١" .

٦- النكتة الشعبية :

وردت فى رويات كثيرة ، فمثلا : فى ثرثرة فوق النيل ، تتساعل ليلى زيدان " - ما آخر نكتة ؟ ، فأجاب مصطفى راشد : - لم يعد هناك من نكات مذ أصبحت حياتنا نكتة سمجة "٢" . ومثلا : فى خان الخليلى ، يردد رشدى عاكف " يكاد رأسى يدور وكأنى لرى الترام والمترو لأول مرة ، فتذكر نادرة الريفى الذى جاء مصر أول مرة ، فلما أشرف على هذا الميدان ريع وفزع ، ثم تراجع إلى القطار وهو يقول متأسفا : جئت متأخرا ، فأهل البلاد يرتحلون ! "٣" .

٧- الأحلى والأفقر للشعبية :

استخدم الكاتب أحدها موجزة فى ثرثرة فوق النيل " - إنك تهرب بالمطلق من المسئولية فأجلبها بسخرية : - المسئولية سبيل الكثيرين للهروب من المطلق ، البيضاء والدجاجة ، أما أنا فلكرس ولرص ولشعل النار ولدير الجوزة "٤" ، واستخدم أحدها مفصلة فى خان الخليلى فى صورة الحزر (حزرفزر) فى حوار المعلم نونو مع أحمد عاكف :

" - إليك هوية لطيفة لن تقتضيك جهدا ..

- ما عسى أن تكون ؟

- أما تعرفها ؟ حزر ..

١- نجيب محفوظ : المائش فى الحقيقة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت . ص ٢٨ ، ٢٩ . وانظر أيضا القضاء فى

الصفحات التالية : ص ٤٥ ، ٥٢ ، ٦٢ ، ٦٥ ، ٧٦ ، ٨٧ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩٦ ، ١٢٥ .

٢- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١٧ .

٣- نجيب محفوظ : خان الخليلى ، ص ١٠٩ .

٤- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٦٨ .

- لا علم لى يامعلم ..
- يدعونها تسليمة رمضان وفرحة الزمان ..
- فما اسمها ؟
- فى الأصل من التراب ولكن مرعاها فوق السحاب .
- عجباً .
- واردها إما فى الليمان أو على كرسى السلطان !
- ليس فى الدنيا شىء كهذا ..
- يهواها الفقير والوزير ..
- لحد هذا ! ..
- عزاء الحزنان وشرب الفرحان !
- ما أشوقنى إلى معرفتها .
- قد النبقة وتتفع فى كل زنقة .
- هذا سحر .
- أحضروها من بلاد الغيل تحفة لأهل النيل .
- هل تجد فيما تقول ؟
- ألم تسمع عن الحشيش ؟! "١٠" .
- ٨- الحلم :

لم نتوقف أمام اللحم العادى ، مثل الذى حلمت به خديجة فى بين القصيرين - نينه .. حلمت حلما غريبا . فقالت الأم قبل أن تزدرد لقمته مبالغة فى إكرام ابنتها المخيفة : - خير يابنتى إن شاء الله. فقالت خديجة باهتمام مضاعف: - رأيت كئى أمشى على سور سطح ، ربما كان سطح بيتنا أو غيره وإذا بشخص مجهول يدفعنى فأهوى صارخة "٢" . ولكن توقفتنا ورصدنا اللحم الذى تستدعى فيه شخصيات أو أحداث تراثية ، وأطلقا عليه (الحلم التراثى) ، مثل اللحم الذى جاء فى حكايات حارتنا حين "يرى أحد الأعيان

١٠- نجيب محفوظ : غان الغيلى ، ص ٨٥ ، ٨٦ .

٢- نجيب محفوظ : بين قصيرين ، ص ٣٠ .

حلما ، يزوره سيدنا الخضر ويبلغه أن (أبو المكارم) ولى من أولياء الله ، وأنه -العين - مكلف بإقامة ضريح فوق قبره "١". ومثل الحلم الذى ورد فى الباقى من الزمن ساعة كيف دخل جندا الإسلام ؟ - أعلن أن النبى عليه الصلاة والسلام زاره فى المنام وعرض عليه الإسلام فقبله دون تردد "٢".

٩- القوالب التقليدية الشعبية :

وهى تلك الصيغ اللغوية التركيبية ، التى استمدها الكتّاب من اللغة الشعبية الدارجة ، وأعاد صياغتها بألفاظ فصيحة ، لكن تركيبتها لا تخرج أبداً عن المعنى الشعبى التى نشأت فيه واستقرت به شهرة وجودا ، مثل :

- " بليها واشربى ماءها " "٣".

- "سيبوا ركبي الله يخرب بيوتهم " "٤".

- "مالها كفى الله الشر " "٥".

ثانيا - موروث العادات والتقاليد :

وتتمثل فى حشد فائق من صور الفنون والضرب بالنبايات وقراءة الكف والبخت وفتح الكوتشينة وكشف الغيب والطلع وفتح المندل ووشوشة الذكر ورمى الحجر وضرب الودع وعمل القرعة وتحضير الأرواح ومواخاة الجان وحفلات الزار والكودية ورواية العفاريث والجان وزيارة الأضرحة والقبور ويخالصة ضريح السيدة والحسين ، والعلاج من المس بالطلب الشعبي والحجاب والبخور والسحر والأحجية على الصدور والوصفات البلدية وكرامات الأولياء ، والطيرة والحسد ، ومجالس الذكر على الطريقة الصوفية وللشاذلية ، ومصارعة الديوك وعملية الختان وشبح التماسيح المحنط فوق الباب ، وأكل الفسيخ والبصل فى شم النسيم ، وألعاب الحواة والقره جوز ، ولعب الأطفال عريس وعروسة ،

١- نجيب محفوظ : حكايات حارثا ، ص ١٦٠ .

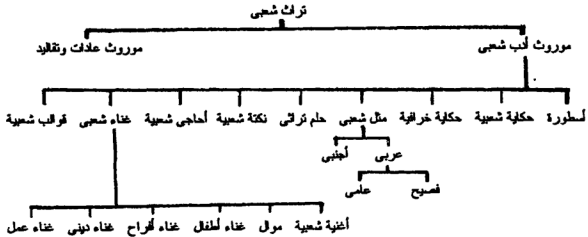
٢- نجيب محفوظ : الباقى من الزمن ساعة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت ، ص ١٦٨ .

٣- نجيب محفوظ : زقاق المنق ، ص ١٥ .

٤- نجيب محفوظ : بين قصرين ، ص ٤٢٧ .

٥- نجيب محفوظ : حكايات حارثا ، ص ٢١ .

وشاعر المقهى ، والمولد والكتاب والسبيل ، وما ارتبط فى الذهن الشعبى عن رؤية ليلة القدر ، وذلك الموروث الضخم من أساليب المعايير وهتافات الشحاذين وهتافات الأطفال .
ومما سبق يتضح لنا أن التراث الشعبى ، ترافد فى روايات للكاتب كالأبى :



رابعا - رائد التاريخ :-

اتسع التاريخ الذى استخدمه الكاتب فى رواياته واحتل مساحة من الزمان ، تتسع بقدر اتساع الهوة بين عصر الفراعنة وحكم أنور السادات مشتملة على ما تراكم من أحداث وشخص عبر العصور المختلفة . ولقد ضرب التاريخ بتفريعاته فى نص للكاتب الروائى فى اتجاهين : تاريخ السياسة وتاريخ الأدب .

أولا - تاريخ السياسة :-

وتمثل فى كثير من الاستدعاءات ، التى انتبقت من عصور التاريخ المختلفة كالأبى:

١- الفراعنة :

يستدعى التاريخ الفرعونى فى كثير من الروايات ، فمثلا فى حضرة المحترم ، يرد

على لسان عثمان بيومى :

" الوظيفة فى تاريخ مصر مؤسسة مقمنة كالمعبد ، والموظف المصرى أقدم موظف فى تاريخ الحضارة ، إن يكن المثل الأعلى فى البلدان الآخر محاربا أو سياسيا أو تاجرا أو رجل صناعة أو بحارا فهو فى مصر الموظف ، وفرعون نفسه لم يكن إلا موظفا معينا من قبل الآلهة فى السماء ليحكم الوادى ، ووادينا وادى فلاحين طبييين يحضون الهلمات نحو أرض طيبة ، ولكن رعوهم ترتفع لدى انتظلمهم فى ملك الوظائف ، حينذاك يتطلعون

إلى فوق إلى سلم الدرجات المتصاعد حتى أعتاب الآلهة فى السماء "١٠" .

٢- الهكسوس :-

ويستدعون فى ثرثرة فوق النيل فى تهويمات أنيس نكى :

" تجلّت صلعة المدير العام كظهر قارب مقلوب فى قبضة الظلام ووضح تماماً أنه من سلالة الهكسوس ، فوجب أن يرتد إلى الصحراء "٢٠" .

٣- الفرس :

ويردون فى حديث على السيد فى ثرثرة فوق النيل : " لا تهتم بالموضوع أكثر من ذلك وإلا ضاع التذخين هباء ، وتذكر كيف استقبل الفرس أول نبأ عن الغزو العربى "٣٠" .

٤- الرومان :-

ويستدعون فى تيار وعى أنيس نكى فى ذات الرواية :

" لن تكون أدهش من يوليوس قيصر ، إذ تدهمه الحسنة الخالدة ، بارزة من البساط المنطوى ويسأل القائد للأهل: من الغفاه؟ فتجيب ممثلة نقة بجمالها، كليوباترة ملكة مصر "٤٠" .

٥- صدر الإسلام :-

يتم استدعاء عصر النبوة فى الكرنك فى سرد للكتب :

- " وهل تصورنا عصر النبوة فى حياته اليومية والدعوة الجديدة تفرق بين الأب وابنه والأخ وأخيه والزوج وزوجته "٥٠" .

وكنذلك يتم استدعاء الرسول وعمر بن الخطاب فى ذات الرواية على لسان الكتب :

" وما لبثوا أن رجعوا إلى الوراء أكثر وأكثر حتى استقروا فى عهد ابن الخطاب

١٠- نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، ص ١٢٠ .

٢٠- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١٦ .

٣٠- المصدر السابق ، ص ٣ .

٤٠- المصدر السابق ، ص ٦٤ .

٥٠- نجيب محفوظ : الكرنك ، ص ٦٦ .

والرسول فتتأفصوا في نبش الماضي يستخرجون أمجاده يتسلون بها عن حاضرهم" ١٠ .

٦- العصر الأموي :-

تستدعى منه كثير من الشخصيات التاريخية ، فمثلا استدعى السيد أحمد عبدالجواد في بين القصرين ، شخصية الحسين ، وهو في محنته عندما قبض عليه الإنجليز ودفعوه هو وآخرين لردم حفرة من الأرض كان المتظاهرون قد حفروها لوقف تقدم الإنجليز :

" رباه إن التراب يملأ أنفي وعيني ، ياسيدنا الحسين ، امتلىء ، امتلىء ... أما كفك هذا التراب كله ؟! يابن بنت رسول الله ، غزوة الخندق .. هكذا دعاها سيدنا الواعظ ، كان عليه الصلاة والسلام يعمل مع العاملين ويرفع التراب بيديه ، كافرون وكافرون لماذا ينتصر كافرو اليوم ! " ١١ .

وفي المرايا يتم استدعاء شخصية عبدالملك بن مروان :

" وأراد أن يفحمه فاستشهد بناهرة من التاريخ الإسلامي ، وعبدالرحمن يجهل التراث جهلا تاما ، فقال :- دخل بدوى على عبدالملك بن مروان فقال .. ولكن عبدالرحمن شعبان انتتر قائما كعمود السورى وصاح وهو ينتفض غضبا :- عبدالملك بن مروان! من هو عبدالملك بن مروان ؟ تستشهد لى بحيوان يا حيوان ، ملعون أبوك أنت وعبدالملك بن مروان " ١٢ .

٧- العصر العباسي :-

لم تظهر شخصية من العصر العباسي بمثل ما ظهرت به شخصية هارون الرشيد من استدعاءات في روايات الكتائب ، ففي ميرامر يردد حسنى علام :

" ولم أجد ما أشغل به نفسى بقية اليوم إلا أن قصصت القولاة المالطية بكليوباترة ، فطلبت منها أن تدعو أكبر عدد ممكن من بناتها ، وسهرت سهرة عجيبة معربة موشاة بأبهج الحماقات التي لم يعرف التاريخ لها مثيلا منذ عهد خليفنا خالد الذكر هارون الرشيد " ١٣ .

١٠- نجيب محفوظ : الكوكب ، ص ٤٥ .

١١- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤٣٠ .

١٢- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ٢٤٩ .

١٣- نجيب محفوظ : ميرامر ، ص ١١٦ .

٨- التتار :-

ويذكرهم الكاتب في ثرثرة فوق النيل في تداعيات أنيس نكي : " وساعل أنيس نفسه لماذا وقف التتار عند الحدود ؟ "١٠ .

٩- الفاطميون :-

ويستدعيهم الكاتب في الرواية السابقة في ثرثرة ذات الشخص : " وألح عليه سؤال مباغت ، ترى هل يوجد للمعز لدين الله الفاطمي ورثة يمكن أن يطالبوا ذات يوم بملكية القاهرة "٢٠ .

١٠ - الطولونيون :-

يذكرهم الكاتب في ذات الرواية السابقة على لسان نفس الشخص : " ومذاق القهوة السادة مازال يجرى مع ريقه ، أما خياله فلم يتخلص بعد من ابن طولون الذي ساح بعض الوقت - قبيل القيلولة - في عصره "٣٠ .

١١- الأيوبيون :-

ويستدعيهم الكاتب في الكرنك : " هل عرفنا ما كان يعانيه ساكن الحارة في القاهرة عندما كان صلاح الدين يحقق انتصاره الحاسم على الصليبيين ؟ "٤٠ .

١٢- المماليك :-

ويذكرهم الكاتب في مشهد حي في ثرثرة فوق النيل : " ولم يبق في الطريق رجل وأغلقت الأبواب والنوافذ ، وثار القبار لوقع سنابك الخيل ، وصاح المماليك صيحات الفرح في رحلة الرماية ، كلما عثروا على أنمي في مرجوش أو الجمالية ، أقاموا منه هدفا لتدريبهم ، وتصيح الضحايا وسط هتاف الفرح المجنون ، وتصرخ التلكي "الرحمة يامملوك" فينقض عليها الصائد في يوم اللهو، بردت القهوة وتغير مذاقها، ومازال المملوك

١٠- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٤٩ .

٢٠- المصدر السابق ، ص ٩ .

٣- المصدر السابق ، ص ٩ .

٤- نجيب محفوظ : الكرنك ، ص ٦ .

يضحك ملء شديقه وحل الصداق مكان الخيال ومازال المملوك يضحك "١".

١٣- عصر محمد على :-

يستدعى فى الكرنك : " هل تخيلنا آلام أهل القرى عندما كان محمد على يكون
إمبراطورية مصرية ؟ "٢.

١٤- تاريخ جنوب شرق آسيا :

استدعيت منه شخصية غاندى ، وظهرت فى السراب فى سرد كامل رؤية لاهظ :
" ثم أدركت فى التوتسرى وخطئى فعلاتى الارتباك والحياء ، ولم أكن خاطبت
أحدًا فى الإدارة منذ التحاقى بالخمة فى غير شئون العمل حتى أطلقوا على (غاندى) لما
عرف عن الزعيم من أنه ينذر يوما فى الأسبوع للصمت "٣".
١٥- تاريخ أوروبا :

وتمثل فى عدد من الشخصيات البارزة التى كان لها دور واضح فى التاريخ مثل
نيرون الذى تم استدعاؤه فى ثرثرة فوق النيل فى هنيان أنيس نكى : " وتذكر آخر لقاء مع
نيرون ، كلاً لم يكن وحشاً كما قيل ، قال إنه لما وجد نفسه إمبراطوراً قتل أمه ، فلما
صار إليها أحرق روما ، وقبل ذلك كان مجرد إنسان عادى . فعشق الفن وقال إنه لذلك كله
كان ينعم فى جنة الخلد "٤".

ومثل استدعاء شخصية هتلر فى خان الخليلى :

" وهتلر ينطوى على احترام عميق للبقاع الإسلامية .

- بل يقال إنه يبطن الإسلام والإيمان .

- ليس هذا عليه ببعيد ، ألم يقل الشيخ لبيب النقى النقى أنه رأى فيما يرى النائم على

١- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٧ .

٢- نجيب محفوظ : الكرنك ، ص ٣ .

٣- نجيب محفوظ : السراب ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٤م ، ص ١٣٤ .

٤- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٥١ .

ابن أبى طالب رضى الله عنه يقلده سيف الإسلام "١٠" .

ومثل ماتم استدعاؤه لشخصيتى نابليون وهاينبال فى السراب على لسان كامل روبة
لاظ : " وليس المطلوب أن أكون نابليون أو هاينبال "٢٠" .

١٦- تاريخ مصر الحديث :

وفيه يستدعى عرابى فى حديث الصباح والمساء فى سرد الكاتب عن جليلة
الطرابيشى : " اختلطت صورة عرابى فى رأسها بعنزة والهلالى وآل البيت "٣٠" .
ويستدعى إبراهيم باشا فى ثرثرة فوق النيل فى تيار وعى أنيس ذكى : " وهناك ستجد
إبراهيم باشا فوق جواده ، وهوشير إلى فندق الكونتنتال كأطرف دعاية للسياحة فى
بلاندا "٤٠" .

ثانيا - تاريخ الألب :

وتمثل فى شعبتين :-

١- تاريخ الألب العربى :-

وتم فيه استدعاء شخصيتى مجنون ليلى وأبى العلاء المعرى ، ولقد استدعيت
شخصية المجنون فى قصر الشوق :

- " أسمع عن مجنون ليلى ، لعل له نظائر فى هذه الحكايات ، ولكن المجنون لم
يتروج من ليلى "٥٠" .

وأما شخصية أبى العلاء ، فاستدعيت فى بداية ونهاية على لسان حسين : " فقال
حسين ساخرا :- الحق أنا نسينا ، دعنى أتكسر قليلا ، تتخيل لعينى شريحة لحم فى ظلام
الذكريات ، ولكن لا أرى أين ولا متى ، وضحك حسين قائلا :- نحن أسرة فلسفية على
مذهب المعرى ، فتسامل حسن : ومن يكون المعرى هذا ؟ .. أحد أجدادنا ؟ كان

١٠- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٦٧ .

٢٠- نجيب محفوظ : السراب ، ص ٢٠٤ .

٣٠- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ٤٢ .

٤٠- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١٧ .

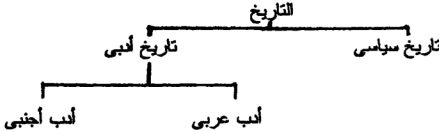
٥٠- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٢٧ .

فيلسوفاً رحيماً ومن أى رحمته أنه امتنع عن أكل اللحم رحمة بالحيوان - إني أدرك الآن لماذا تفتح الحكومة المدارس ، أنها تفعل كي تبغض لكم اللحم فتأكلها دون منافس "١٠" .

٢- تاريخ الأدب الأجنبي : -

واستدعى منه برناردو شو ، على سبيل المثال ، فى قصر الشوق على لسان إسماعيل لطيف : " ألم تقل مرة فى أحد أحاديثك الثقافية أن برناردو شو كان أخيب تلميذ فى عصره؟ فقال كمال ضاحكاً :- الآن آمنت بأن عندنا نظير شو على الأقل فى الخيبة "٢٠" .
اتضح إذن لدينا ، أن للتاريخ وجوداً كبيراً من روايات نجيب محفوظ ويكفى أنه اتسع بتوظيفه ليحتل خمس روايات تاريخية هى : عبث الأقدار ورائوبيس وكفاح طيبة وأمام العرش والعائش فى الحقيقة .

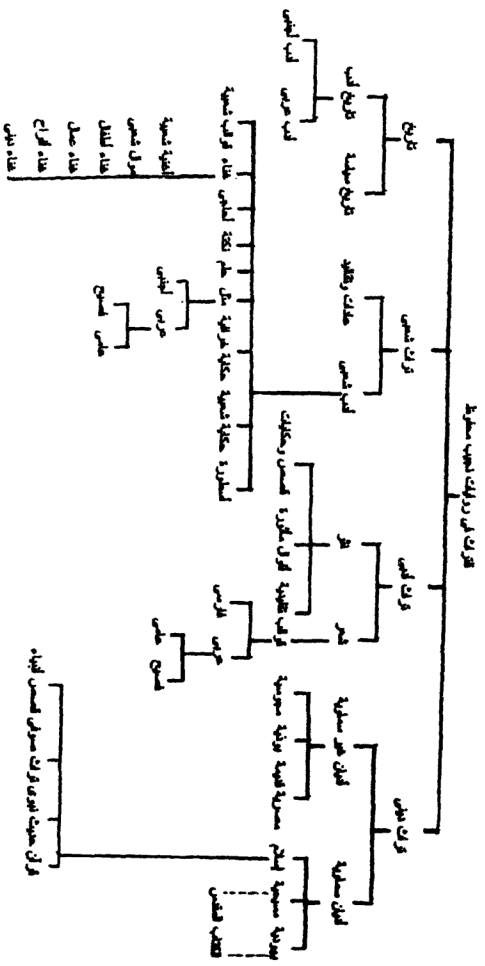
ومما سبق يبدو لنا أن التاريخ تشعب فى روايات الكاتبة كالتى :



وبعد أن فرغنا من سرد نوعية العناصر التراثية فى كل روايات الكاتبة ، أمكننا تجميعها كما يتضح فى الصفحة التالية :

١٠- نجيب محفوظ : بذلة ونهالة ، ص ١٧١ .

٢٠- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٢٠٥ .



وبوصلنا إلى هذا القدر من التصنيف النوعي للعناصر التراثية في رويات الكتب ،
لم يكن مرضيا لنا أن نتوقف حين بدأنا أنه يمكننا أن نقدم خطوة أكثر في البحث في
درجة توزيع تلك العناصر التراثية ، في أشكالها المختلفة في رويات الكتب ، حتى يمكن
استبيان تكرارات تتجاوز التصنيف إلى إعطاء دلالات لها قيمتها النقدية .

غير أن هناك ملحوظة لابد من تذكرها وهي أن زيادة نسبة عنصر تراثي معين في
التكرار وإن كانت له دلالة في حد ذاتها بوصفها بنية متكررة ، فليس هذا هو نهاية المقصد ،
وإنما نهاية المقصد تكمن في البحث في كيفية كونها موظفة توظيفا جيدا داخل السياق
الروائي - بوصفها شخوصا أو أحداثا أو زملا أو مكانا أو لغة أو شكلا - أم لا ؟ ، كما
سيستخرج في الفصول التالية بعد .

وبإحصاء مجموع تكرارات استحداثات العناصر التراثية في تشعباتها المختلفة
وتقسيماتها المتعددة المذكورة سابقا في كل رويات الكتب ، وجدنا أن عددها : (٤٤٧٣)
وفيه توزع كالآتي :

جدول رقم (١)

مج. الاستحداثات التراثية الكلية				استحداث
				تراث أدبي
				تراث ديني
				تراث شعبي
				استحداث
٤٤٧٣				٢٢٥٤
				١٠٦٢
				٨٨٨
				٢٦٩
نسبة كل تراث إلى مج. الاستحداثات الكلية				٥٠,٣٩٪
				٢٣,٧٦٪
				١٩,٨٥٪
				٦,٠١٪

وتوزع كل رفاة تراثي كالآتي :

أولا - التراث الأدبي :

جدول رقم (٢)

تراث أدبي	شعر	نثر
٢٢٥٤	١٤٤	٢١١٠
		تراث تقنية لصحمة كقول مكررة قصص وحكايات
		١٩٩١ ١١٠ ٩
		٤٨٨,٣٢ ٤,٨٨ ٤,٤٠٪
نسبة إلى كل رفاة التراث الأدبي	٦,٣٩٪	٩٢,٦٠٪
		٤٤,٥ ١,٤٦ ٢,٠٪
نسبة إلى مجموع كل رفافة التراثية	٣,٢٢٪	٤٧,١٧٪

ثانيا - للتراث الديني : جدول رقم (٣)

تراث ديني	أديان سماوية						أديان غير سماوية	
	قرآن	حديث نبوي	تراث صوفي	قصص أنبياء	كتاب مقدس	مصرية قديمة	بوذية	مجوسية
١٠٦٢	٧٩٠	١٠٠	٤٥	٤٩	١١	٦٢	٤	١
النسبة إلى كل رائد التراث الديني	٪٧٤,٤	٪٩,٤	٪٤,٢	٪٤,٦	٪١,٠٣	٪٥,٨٤	٪٢,٣٨	٪,٠٩
النسبة إلى مجموع كل الروافد التراثية	٪١٧,٧	٪٢,٢	٪١	٪١,٠٩	٪,٦٥	٪١,٣٩	٪,٠٩	٪,٠٢

ثالثا - للتراث الشعبي : جدول رقم (٤)

تراث شعبي	موروث أدب شعبي										موروث عادات
	أسطورة	حكاية شعبية	حكاية خرافية	مثل شعبي	أحاديث	نكتة	غناء	حلم	أقوال شعبية	وتقاليد	
٨٨٨	٢٤	٤٠	١١	١٦٦	٢	٣	٢١٠	٥	٣٠٧	١٢٠	
النسبة إلى كل رائد التراث الشعبي	٪٢,٧٠	٪٤,٥	٪١,٢٤	٪١٨,٧	٪,٢	٪,٣	٪٢٣,٧	٪,٦	٪٣٤,٦	٪١٣,٥	
النسبة إلى مجموع كل الروافد التراثية	٪,٦	٪,٩	٪,٢٥	٪٣,٧	٪,٠٥	٪,٠٧	٪٤,٧	٪,١١	٪٦,٩	٪٢,٧	

رابعا - للتاريخ :- جدول رقم (٥)

التاريخ	تاريخ ميلادي	تاريخ ادب
٢٦٩	٢١١	٥٨
		عربي
		أجنبي
النسبة إلى كل رائد التاريخ	٪٧٨,٥	٢٤
		٪١٢,٦
		٪٢١,٥٦
النسبة إلى كل الروافد التاريخية	٪٤,٧	٪,٥٤
		٪,٧٦
		٪١,٣

ومما سبق يبدو لنا أن تكرارات العناصر التراثية في تقسيماتها المختلفة عبر روايات الكاتِب ، يمكن ترتيبها حسب حجم تمثيلها في الاستدعاء ، كالآتي :

جدول رقم (٦)

٢	الاستدعاءات المتكررة	النسبة المئوية في مجموعة التكرارات	ولدها لفرقي
١	قوالب تقليدية فصيحة	٪٤٤,٥	تراث أدبي
٢	قرآن	٪١٧,٦٦	تراث ديني
٣	قوالب تقليدية شعبية	٪٦,٨٦	تراث شعبي
٤	تاريخ سياسي	٪٤,٧٠	تاريخ
٥	غناء شعبي	٪٤,٧٠	تراث شعبي
٦	مثل شعبي	٪٣,٧١	تراث شعبي
٧	شعر	٪٣,٢٢	تراث أدبي
٨	موروث عادات وتقاليد	٪٢,٦٨	تراث شعبي
٩	أقوال مأثورة	٪٢,٤٦	تراث أدبي
١٠	حديث نبوي	٪٢,٢٤	تراث ديني
١١	ديانة مصرية قديمة	٪١,٣٩	تراث ديني
١٢	قصص أنبياء	٪١,٠٩	تراث ديني
١٣	تراث صوفي	٪١	تراث ديني
١٤	حكاية شعبية	٪,٨٩	تراث شعبي
١٥	تاريخ أدب أجنبي	٪,٧٦	تاريخ
١٨	تاريخ أدب عربي	٪,٥٤	تاريخ
١٧	أسطورة	٪,٥٤	تراث شعبي
١٩	كتب مقدس	٪,٢٥	تراث ديني
٢٠	حكاية خرافية	٪,٢٥	تراث شعبي
٢١	قصص وحكايات	٪,٢٠	تراث أدبي
١٦	حلم	٪,١١	تراث شعبي
٢٢	بونبة	٪,٠٩	تراث ديني
٢٣	نكتة	٪,٠٧	تراث شعبي
٢٤	أحلى	٪,٠٥	تراث شعبي
٢٥	مجوسية	٪,٠٢	تراث ديني

ويتتبع توزيعات تشعبات الروافد للتراثية الأربعة : الدينى ، الأدبى ، الشعبى ،

التاريخ ، فى روايات الكتب ، بدت كالآتى :

أولا - للتراث الدينى :- جدول رقم (٧)

م	روايات نجيب مطووظ	التراث الدينى					
		أديان سماوية			أديان غير سماوية		
رقن	حديث نبوى	تراث صوفى	قصص أنبياء	كتب مقدس	مصرية قديمة	بوذية	مجوسية
١٩٩	٥			١	٩		١١٤
٧١	٤			١	١٣		٨٩
٥٧	٦				١١		٧٤
١٨	٥	١	١				٢٥
٢٦	٦	١		١			٣٤
٣٦	٥		٢				٤٣
١٣	٢			١			١٦
١٥	٢	١	٢	١			٢١
٦٣	٦	٦	٤				٧٩
٤٦	٧	٤	٥				٦٢
٢٤	٦	٢	٣	١			٣٦
١٢	١	١					١٣
٥		٥	١				١١
٧	١		٣		١	١	١٣
٢							٢
٤							٤
١٤	١		٢				١٧
١١	١	١	٣	١			١٧
١٣	٢	١	١				١٧
٨	٢		١				٩
٣	١						٤
٣٧	٥		١				٤٣
١٢	٣	٤	١	١		١	٢٢
١٢	٣		٤				١٩
٥٣	٦	١	٥	١			٦٦
١٣	٢						١٥
١٢	٢		١				١٥
٤٠	٥	١٢	٢				٥٩
١٠	٢	١	٢	١		٣	٢٠
٣					٦		٩
٩							٩
١٠	١	٤	١		٢٢		٣٨
٩	٣		٢				١٤
١٣	٤		٣				٢٠
١١	٢						١٣
٧٩٠	١٠٠	٤٥	٤٩	١١	٦٢	٤	١٠٦٢

جدول رقم (٨)

ثلاثيا - للتراث الألبى :-

م	روايات نجيب محفوظ	تراث ألبى			
		شعر		نثر	
		شعر	قوالب تقليدية	قوالب متأخرة	قصص وحكايات
١	عبث الأعداء	٦	٣٧٨	٤	٢
٢	رائد بيس	٥	٣٦٥	٥	
٣	كفاح طيبة	٦	٣٥٩	٥	
٤	القاهرة الجديدة	٩	١٨	٥	
٥	خان الخليلي	٥	١٨	٤	
٦	زقاق المنق	٦	٢٣	٤	
٧	السراب	٢	٣٥	٢	
٨	بدلية ونهوية	٥	٣٣	٤	
٩	بين القصرين	٧	٨٤	١٢	٣
١٠	قصر الشوق	٧	٤٨	١١	
١١	السكرية	٦	٣٩	٦	
١٢	أولاد حارتنا	١٤	١٤		
١٣	للص والكلاب	١	١٠		
١٤	السمان والخريف	٢	٢٥	١	
١٥	الطريق	١	٥		
١٦	الشيخ	٢	١٢	٢	
١٧	ثرثرة فوق النيل	٢	٦	٢	
١٨	ميرامار	٢	٢١	٣	
١٩	المرأى	٨	٧	٨	
٢٠	الحب تحت المطر	٣	١٢	١	
٢١	الكرنك	٢	٧		
٢٢	حكايات حارتنا	٥	٤٨	٢	
٢٣	قلب الليل	١	٤٣	٢	
٢٤	حضرة المحترم	٣	١١	٤	
٢٥	ملحمة الحرافيش	١٤	٥٧	٢	
٢٦	عصر الحب	٣	١٥	٢	
٢٧	أفراح القبة	٣	١٦	٤	
٢٨	أولى ألف ليلة	١٢	٦٢	٣	٢
٢٩	ألبالى من الزمن ساعة	٤	٥٥	٣	
٣٠	أمام العرش		٥	١	
٣١	رحلة ابن بطوطة		٥١		
٣٢	لمعتش فى الحقيقة	٣	٧٣	٢	
٣٣	يوم قتل الزعيم	٣	٥	٣	٢
٣٤	حديث الصباح والمساء	٢	٨	١	
٣٥	قشتمر	٤	٢٣	٢	
	مج	١٤٤	١٩٩١	١١٠	٩
					٢٢٥٤

جنول رقم (٩)

ثلاثا - التراث الشعبي :-

تراث شعبي										م.ج	روايات شعبية محفوظة
موروث ليد شعبي					موروث عادات					م.ج	
مسورة	حكاية شعبية	حكاية خرافية	مقل	لحامي	نكتة	غناء	قالب شعبية	حلم	وتقاليد		
١	١	١				٣	٦			١٢	عبث الأقدار
							٥			٧	والدوس
							٥			١٠	كفاح طيبة
١			٧				٥			١٢	لقاهرة الجديدة
			٩	١	٢	٧	٥		٨	٣٣	خان الخليلي
			٩			١	٦		٧	٢٣	زقاق المدق
	٢						٥		٣	١٥	المراب
			٧			٢	٤		٣	١٧	بدلية ونيلية
			١٢			٢٦	١٥		١١	٦٦	بين القصرين
			١٧			٢١	٢١		١٠	٧١	حصر الشوق
			١٣			١٢	١٥		٨	٤٩	السكرية
			٩			١٩	٦		١٠	٤٤	لرلاد حارتنا
			٢			٥	٣		٣	١٣	القص والكلاب
			١١			١	١٠		٢	٢٨	السمان والغريف
			١			١٠	١		٢	١٤	الطريق
	٢		٢			٤	٤			١١	الشمخا
		١	١	١	١	٣	٢			١٢	ثورة فوق النيل
			٢			٣	٤			٩	موايل
		١	١			٥	١٢		٢	٢٤	المرها
			٢			١	١			٣	الحب تحت المظلة
						٢	١			٣	فكره
٣	٤					١٨	١٩	٣	١٥	٩٥	حكايات حارتنا
٢	٤	٣	٥			٧	١٧		١	٣٨	قلب النيل
		١				٢	٧		٢	٧	حشرة المحرم
						٢٠	٢٠		١١	٨١	ملحة العرايش
			٤			٣	٤		٢	١١	حصر الحب
			٢			٢	١		٢	١٢	فراح قفلة
			٥			٢	٢		٧	٣٧	لبللى لك ليلة
			٢			١	٢٤		٧	٣٩	الباقيين فزمن ساعة
						٥	١			١	ألم العرش
			٢			١٢	١٢		٧	٢٣	رحلة ابن بطوطة
	٤			٨		٣	٢		١	١٣	العثق فى الحفلة
			٥			٢	٢		٢	٢٦	يوم نقل الزعيم
			٣			٢	١١		٢	٢٢	حديث الصباح والمساء
						٢	٢			٢٢	قشعر
٢٤	٤٠	١٠	١٦٦	٢	٢	٢١٠	٣٠٧	٥	١٢٠	٨٨٨	م.ج

جدول رقم (١٠)

رابعاً - التاريخ :-

م	روايات نجيب محفوظ	لتاريخ السياسي	تاريخ الأدب		م
			عربي	اجنبى	
١	عبث الأقدار				
٢	رندوبيس				
٣	كفاح طيبة				
٤	القاهرة الجديدة	١٢	٢	٤	١٨
٥	خان الخليلي	٤	٤		٨
٦	زقاق المدق	٥			٥
٧	السراب	٢			٢
٨	بدلية ونهاية	٤	١		٥
٩	بين القصرين	١٣			١٣
١٠	فصر الشوق	١٧	٢	٥	٢٤
١١	السكرية	٢٢	١	٧	٣٠
١٢	أولاد حارتنا				
١٣	للص والكلاب	٣			٣
١٤	السمان والخريف	٧	١		٨
١٥	الطريق				
١٦	الشحاذ	٤	١		٥
١٧	ثروة فوق الليل	٤٢	٤	٣	٤٩
١٨	ميرامار	٩		٢	١١
١٩	المرايا	٧	١	٢	١٠
٢٠	الحب تحت المطر	٣		٢	٥
٢١	الكرنك	٤		١	٥
٢٢	حكايات حارتنا	١	١	١	٣
٢٣	قلب الليل	٣		١	٤
٢٤	حضرة المحترم	٦	١		٧
٢٥	ملحمة الحرافيش	١٥			١٥
٢٦	عصر الحب			٢	٢
٢٧	أفراح القبة	١٠	٤	٣	١٦
٢٨	ليالى ألف ليلة	٢			٢
٢٩	الباقى من الزمن ساعة	٦			٦
٣٠	أمام العرش				
٣١	رحلة ابن فطومة				
٣٢	العث في الحقيقة				
٣٣	يوم قتل لازيم	٢		١	٣
٣٤	حديث الصباح والمساء	٦			٦
٣٥	فشنمر	٢	١	١	٤
	مج	٢١١	٢٤	٣٤	٢٩٦

ولقد أمكن توزيع التاريخ المبسّس على عصور التاريخ المختلفة ، لمعرفة درجة الاستعدادات ، التي يمكن أن تعطى دلالات فنية ، كالآتي :-

التاريخ											
٢١١	مصرى حديث	٤٥	مصرى حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث
٢١١	مصرى حديث	٤٥	مصرى حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث
٢١١	مصرى حديث	٤٥	مصرى حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث
٢١١	مصرى حديث	٤٥	مصرى حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث
٢١١	مصرى حديث	٤٥	مصرى حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث
٢١١	مصرى حديث	٤٥	مصرى حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث
٢١١	مصرى حديث	٤٥	مصرى حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث
٢١١	مصرى حديث	٤٥	مصرى حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث
٢١١	مصرى حديث	٤٥	مصرى حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث
٢١١	مصرى حديث	٤٥	مصرى حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث	١٥	أوروبا حديث

جدول رقم (١١)

ولقد تم حساب نسبة توزيع تكرارات استدعاءات العناصر التراثية في كل رواية من روايات الكتّاب ، فبنت كالآتي :-

جدول رقم (١٢)

م	روايات نجيب محفوظ	مجموع الصيغ في كل رواية	النسبة للمجموع الكلي
١	عبث الأقدار	٥١٦	Z١١,٥٤
٢	رأوبين	٤٧١	Z١٠,٥٣
٣	كفاح طيبة	٤٥٤	Z١٠,١٥
٤	القاهرة الجديدة	٨٧	Z١,٩٥
٥	خان الخليلي	١٠٢	Z٢,٢٨
٦	زقاق المدق	١٠٤	Z٢,٣٣
٧	السراب	٧٢	Z١,٦١
٨	بدلية ونهلية	٨٥	Z١,٩١
٩	بين القصرين	٢٦٤	Z٥,٩٥
١٠	قصر الشوق	٢٢٣	Z٤,٩٩
١١	السكرية	١٦٦	Z٣,٧١
١٢	أولاد حارتنا	٧١	Z١,٥٩
١٣	اللسن والكلاب	٣٨	Z,٨٥
١٤	السمان والخريف	٧٧	Z١,٧٢
١٥	الطريق	٢٢	Z,٤٩
١٦	الشفاعة	٣٦	Z,٨٠
١٧	ثلاثة فوق النيل	٨٨	Z١,٩٧
١٨	ميراميل	٦٣	Z١,٤١
١٩	المرآيا	٧٤	Z١,٦٥
٢٠	الحب تحت المطر	٣٣	Z,٧٤
٢١	الكرنك	٢١	Z,٤٧
٢٢	حكايات حارتنا	١٩٦	Z٤,٣٨
٢٣	قلب الليل	١١٠	Z٢,٤٦
٢٤	حضرة المحترم	٥١	Z١,١٤
٢٥	ملحمة الحرافيش	٢٣٥	Z٥,٢٥
٢٦	عصر الحب	٤٨	Z١,٠٧
٢٧	أفراح القبة	٦٦	Z١,٤٨
٢٨	أوليا ألف ليلة	١٧٧	Z٣,٩٦
٢٩	البقي من الزمن ساعة	١٢٧	Z٢,٨٤
٣٠	أسلم العرش	١٦	Z,٣٦
٣١	رحلة ابن فطومة	٦٧	Z١,٥٠
٣٢	المعتش في الحقيقة	١٣٩	Z٣,١١
٣٣	يوم قتل الزعيم	٤٣	Z,٩٦
٣٤	حديث الصباح والمساء	٦٣	Z١,٤١
٣٥	قشعر	٦٨	Z١,٥٢
	مجموع	٤٤٧٢	

وأمكننا بعد ذلك ، إعادة ترتيب رويات نجيب محفوظ حسب نسبة توزيع تكرارات استعارات العناصر التراثية فيها ، فبدت كالآتي :-

جدول رقم (١٣)

م	روايات نجيب محفوظ	مجموع الصيغ في كل رواية	النسبة للمجموع الكلي
١	عبث الأقدار	٥١٦	Z١١,٥٤
٢	رادوبيس	٤٧١	Z١٠,٥٣
٣	كفاح طيبة	٤٥٤	Z١٠,١٥
٤	بين القصرين	٢٦٤	Z٥,٩٠
٥	ملحمة الحرافيش	٢٣٥	Z٥,٢٥
٦	قصر الشوق	٢٢٣	Z٤,٩٩
٧	حكايات حارتنا	١٩٦	Z٤,٣٨
٨	ليالي ألف ليلة	١٧٧	Z٣,٩٦
٩	المسكينة	١٦٦	Z٣,٧١
١٠	قلب الليل	١٥٦	Z٢,٤٦
١١	العقش في الحقيقة	١٣٩	Z٣,١١
١٢	الباقى من الزمن ساعة	١٢٧	Z٢,٨٤
١٣	زقاق المدق	١٠٤	Z٢,٣٣
١٤	خان الخليلي	١٠٢	Z٢,٢٨
١٥	ثرثرة فوق النيل	٨٨	Z١,٩٧
١٦	القاهرة الجديدة	٨٧	Z١,٩٥
١٧	بدلية ونهالية	٨٥	Z١,٩١
١٨	السمان والخريف	٧٧	Z١,٧٢
١٩	المرايا	٧٤	Z١,٦٥
٢٠	المسراب	٧٢	Z١,٦١
٢١	أولاد حارتنا	٧١	Z١,٥٩
٢٢	قشتمر	٦٨	Z١,٥٢
٢٣	رحلة ابن فطومة	٦٧	Z١,٥٠
٢٤	أفراح القبة	٦٦	Z١,٤٨
٢٥	ميرامار	٦٣	Z١,٤١
٢٦	حديث الصباح والمساء	٦٣	Z١,٤١
٢٧	حضرة المحترم	٥١	Z١,١٤
٢٨	عصر الحب	٤٨	Z١,٠٧
٢٩	يوم قتل الزعيم	٤٣	Z,٩٦
٣٠	للص والكلاب	٣٨	Z,٨٥
٣١	الشحاذ	٣٦	Z,٨٠
٣٢	الحب تحت المطر	٣٣	Z,٧٤
٣٣	الطريق	٢٢	Z,٤٩
٣٤	الكرنك	٢١	Z,٤٧
٣٥	ألم العرش	١٦	Z,٣٦
	مجموع	٤٤٧٣	

وبعد ، فماذا ألفنا من البحث في توزيع درجة استدعاءات العناصر التراثية بروافدها الأربعة وتشعباتها المختلفة في روايات الكتّاب ؟ .

أعتقد أن الصورة قد توضحت أمامنا إلى حد كبير على النحو التالي :

أولاً - أمكننا معرفة مدى انتشار كل رافد تراثي في روايات الكتّاب بالدقة ، الأمر الذي ما كان لنا أن نعرفه لولا الحصر ، فمثلاً عند تحديدنا لنوعية الروافد الأربعة ، حددناها حسب أهميتها في خيالنا فكانت : التراث الديني - لما له من مكانة في النفوس - ، التراث الأدبي ، التراث الشعبي ، التاريخ ، وتبين لنا بعد الحصر أن التراث الأدبي هو الذي كان ينبغي أن يوضع في المقدمة وذلك لغلبة نسبته "١" .

ثانياً - أمكننا تحديد مدى انتشار تشعبات التراث الواحد ، فمثلاً وجدنا في رافد التاريخ "٢" أن للكتّاب يستخدم تاريخ الأدب الأجنبي أكثر مما يستخدم تاريخ الأدب العربي ، الأمر الذي لم يرد في حسابنا عند البحث في النوعية . وفي رافد التراث الديني "٣" وجدنا كذلك أن الديانة المصرية القديمة تفوق في استدعاءاتها التراث الصوفي وقصص الأنبياء والكتّاب المقدس . وفي رافد التراث الشعبي "٤" وجدنا سيادة القوالب التقليدية الشعبية يليها الغناء الشعبي فالمثل الشعبي على حساب الأسطورة والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية . وفي التاريخ وجدنا سيادة التاريخ الفرعوني فالمصري الحديث على كل عصور التاريخ المختلفة "٥" .

ثالثاً - أمكننا تحديد نسبة انتشار التشعبات التراثية المختلفة في الروافد التراثية الأربعة وليس في رافد تراثي واحد ، فمثلاً سادت نسبة القوالب التقليدية الفصيحة على كل التشعبات ، كذلك وجدنا أن القرآن الكريم يحتل المرتبة الثانية في روافد الكتّاب التراثية "٦" ،

١- انظر جدول رقم (١) .

٢- انظر جدول رقم (٥) .

٣- انظر جدول رقم (٢) .

٤- انظر جدول رقم (٤) .

٥- انظر جدول رقم (١١) .

٦- انظر جدول رقم (١) .

الأمر الذى لم يرد فى الحساب عند دراسة النوعية .

رابعاً - أمكننا تحديد نسبة الاستدعاءات التراثية فى كل رواية من روايات الكتائب^{١١}، الأمر الذى حدا بنا إلى إعادة ترتيبها حسب تدرج نسب الاستدعاءات ، حيث وجدنا أن الترتيب الزمنى لإنتاج الروايات عند الكتائب ليس مواكبا للترتيب فى تدرج نسب استدعاءات التراث ، فمثلا ، وجدنا الصدورة ما زالت للروايات الثلاثة التاريخية : عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة (١٩٣٩ - ١٩٤٣ - ١٩٤٤م) ، إلا أن التى تليها ليست القاهرة الجديدة (١٩٤٥م) ، ولكن حكايات حارتنا (١٩٧٥م) ، وهكذا ... ، وتوضح أن أقل الروايات استدعاءا للتراث هى : الطريق (١٩٦٤م) والكرنك (١٩٧٤م) وأمام العرش (١٩٨٣م) .

خامساً - أمكننا معرفة توزيع نسبة كل شعبة تراثية فى كل روايات الكتائب^{١٢}، فمثلا وجدنا سيادة القرآن الكريم فى عبث الأقدار ورادوبيس وكفاح طيبة وبين القصصين وقصر الشوق وملحمة الحرافيش وحكايات حارتنا ، ووجدنا سيادة الحديث النبوى فى خان الخليلي وبين القصصين وقصر الشوق وحكايات حارتنا ووجدنا سيادة التراث الصوفى فى ليالى ألف ليلة وسيادة قصص الأنبياء فى ملحمة الحرافيش وقصر الشوق ووجدنا سيادة الديانة المصرية القديمة فى العائش فى الحقيقة وسيادة البوذية فى الباقي من الزمن ساعة والمجوسية فى السمان والخريف ، كما وجدنا سيادة الشعر فى ليالى ألف ليلة والقاهرة الجديدة ، وزادت القوالب التقليدية الفصيحة فى عبث الأقدار ورادوبيس وكفاح طيبة وحكايات حارتنا والعائش فى الحقيقة ، ووجدنا الأقوال المأثورة سائدة فى قصر الشوق وبين القصصين ، والقصص والحكايات فى بين القصصين ، وتاريخ الأدب العربى فى خان الخليلي وثرثرة فوق النيل وأفراح القبة ، وتاريخ الأدب الأجنبى فى السكرية وقصر الشوق والقاهرة الجديدة وثرثرة فوق النيل ، ووجدنا سيادة الأسطورة فى حكايات حارتنا وملحمة الحرافيش وقشتمر وقلب الليل ، أما الحكاية الشعبية فسادت فى حكايات حارتنا وقلب الليل

١١- نظر جدول رقم (١٢)

١٢- نظر الجدول رقم (١٠، ٩، ٨، ٧) .

والحكاية الخرافية سادت في العائش في الحقيقة وقلب الليل ، ووجدنا المثل الشعبي سائدا في ملحمة الحرافيش وبين القصيرين وقصر الشوق والسكينة والسمان والخراف ، والغناء الشعبي وجدناه سائدا في بين القصيرين وقصر الشوق ولولاد حارتنا وحكايات حارتنا وملحمة الحرافيش والبالى من الزمن ساعة ، والحلم في ملحمة الحرافيش والبالى من الزمن ساعة ، وساد تراث العادات والتقاليد في حكايات حارتنا وملحمة الحرافيش وحديث الصباح والمساء . وساد استدعاء التاريخ السياسى في ثرثرة فوق النيل والسكينة وقصر الشوق وبين القصيرين .

سلسلا - أمكننا معرفة أن الاستدعاءات التراثية ظلت مواكبة لإنتاج الكتب في كل رواياته ، بلتفاق في نوعيتها وباختلاف في درجاتها .

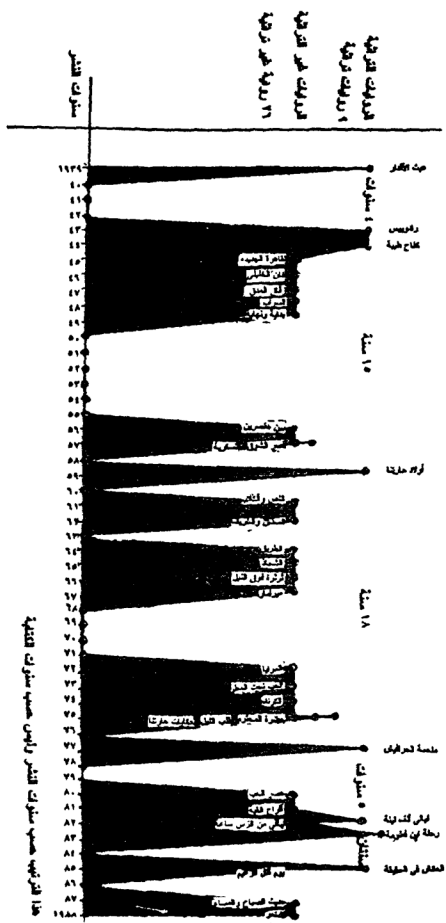
وبوصلنا إلى تحديد نوعية المصادر التراثية الأربعة التي شكلت التراث في روايات نجيب محفوظ وهى : الرافد الأدبى والرافد الدينى والرافد الشعبى ورافد التاريخ ، وبعلمنا أنها ظلت تعمل في كل روايات الكتب قاطبة بطريقة جزئية ؛ لم يكن ذلك بالنسبة لنا هو نهاية المطاف ، فلقد تبين لنا من خلال البحث أن من بين هذه الروافد ، ما أثر على وضعه الجزئى ونما وتضخم وتشكل ليحتل العمل الروائى بطريقة كلية ويكون كائنا روائيا جديدا على النحو التالى :

جدول رقم (١٤)

م	الرافد التراثى المشكل	الرواية المشكله
١	رافد التاريخ الفرعونى	عبث الأقدار
٢	رافد التاريخ الفرعونى	رادوبيس
٣	رافد التاريخ الفرعونى	كفاح طيبة
٤	رافد التاريخ العام	أمام العرش
٥	رافد التاريخ الفرعونى	العائش في الحقيقة
٦	الرافد الشعبى	ملحمة الحرافيش
٧	الرافد الشعبى	ايلى ألف ليلة
٨	الرافد الدينى	لولاد حارتنا
٩	الرافد الأدبى	رحلة ابن فطومة

ولا شك أن هذه الروايات تراثية ، باحتوائها التراث فى الشكل وفى المضمون ، الأمر الذى يختلف مع بقية روايات الكتّاب غير التراثية . ويتضح من الجدول رقم (١٤) ، أن الصدورة كانت للتاريخ ، بل مثل التاريخ الفرعونى أكثر من نصف ما نما وتضخم من رولفد تراثية ، يليه الرافد الشعبى فالدينى فالأدبى ، وقد قام الباحث برسم منحنى لتوضيح ماهية التفاعل بين الروايات التراثية والروايات غير التراثية فى إبداع الكتّاب كما يتضح فى الشكل رقم (١) فى الصفحة التالية:

ملخص توزيع القروض القرضية بين رؤيات القرض
شمال رقم (١)



هذا القرضية حسب سنوات القرض حسب سنوات القرضية

وبتحليلنا للمنحنى السابق ، وجدنا الروايات التراثية ظلت متوازية ومصاحبة للروايات غير التراثية ، عبر امتداد سنوات إبداع الكاتب ، على الرغم من وجود فواصل زمنية تمتد في بعض الأحيان لتصل إلى (١٥ - ١٨) عاما من التوقف عن كتابة الرواية التراثية ، فبعد توقفه عن كتابة الرواية التراثية بعد كفاح طيبة يعود بعد (١٥) عاما ليكتب أولاد حارتنا ، ثم يغوص في أعماله الأخرى غير التراثية (١٨) عاما ، ليصعد بعدها بملمحة الحرافيش ، وبعدها يتوقف (٥) سنوات ليعود بليالى ألف ليلة وأمام العرش ورحلة ابن فطومة ، ثم يتوقف سنتين ليعود بالعائش فى الحقيقة .

ومن الملحوظات الطريفة ، أنه كتب ثلاث روايات تراثية متقاربة للتواريخ وهى : عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة (١٩٣٩-١٩٤٣-١٩٤٤م) ، فى بداية نتاجه الأدبى ، وفى قرب أخريات نتاجه ، عاد وكتب أربع روايات تراثية أخرى متقاربة للتواريخ وهى : ليالى ألف ليلة - أمام العرش - رحلة ابن فطومة - العائش فى الحقيقة (١٩٨٢-١٩٨٣-١٩٨٣-١٩٨٥م) ، أى أنه بدأ نتاجه بثلاث روايات تراثية ، ثم قبل أن يختم نتاجه بأربع روايات تراثية .

كذلك أخرج ظهور العائش فى الحقيقة بوصفها رواية تاريخية فى عام (١٩٨٥م) ، الذات النقدية التى كانت قد استقرت على تقسيم تاريخ الكاتب الأدبى إلى مراحل : مرحلة تاريخية ومرحلة واقعية ومرحلة نفسية ومرحلة فلسفية ، وإلا فلماذا عاد الكاتب بالعائش فى الحقيقة بوصفها رواية تاريخية بعد المرحلة النفسية ؟ .

وكما هو واضح فإن الكاتب أنتج (٣٥) رواية ، كانت نسبة الروايات التراثية منها كالتى :

روايات الكاتب	روايات تراثية	روايات غير تراثية
٣٥	٩	٢٦
النسبة	٪٢٥,٧	٪٧٤,٣

أى أن ربع نتاج الكاتب تقريبا كان من الروايات التراثية ، ونصف الروايات التراثية تقريبا كان مستمدا من رافد التاريخ ، كالتى :

روايات الكاتب التراثية	الرافد الأدبي	الرافد الدينى	الرافد الشعبى	التاريخى
٩	١	١	٢	٥
النسبة	%١١,١	%١١,١	%٢٢,٢	%٥٥,٦

وبعد ، فلقد اتضح لنا من خلال كل ما سبق ، أن الروافد التراثية بتشعباتها وعناصرها المختلفة ، عملت عند الكاتب بصورتين .

١- الصورة الأولى : وفيها انخرطت الروافد التراثية بتشعباتها وعناصرها المختلفة فى نسيج أى رواية ، سواء أكانت تراثية أم غير تراثية ، فى الشكل أم فى المضمون أم فى الشكل والمضمون ، مثل تلك العناصر التراثية (القرآن الكريم - الحديث النبوى - القوالب التقليدية الفصيحة - القوالب التقليدية الشعبية - المثل الشعبى - التاريخ الفرعونى .. إلخ) ، الداخلة فى نسيج رواية رحلة ابن فطومة (رواية تراثية) أو الداخلة فى نسيج رواية زقاق المدق (رواية غير تراثية) .

٢- الصورة الكلية : وفيها نما رافد تراثى واحد وتضخم ليحتل العمل الروائى كلية ، سواء فى الشكل أو فى المضمون أو فى الشكل والمضمون ، مثل تضخم رافد التاريخ ليكون روايات تاريخية خمس هى : عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة - أمام العرش - العائش فى الحقيقة ، ومثل تضخم رافد التراث الأدبى ليكون رواية واحدة هى : رحلة ابن فطومة ، ومثل تضخم رافد التراث الدينى ليكون رواية واحدة هى : أولاد حارتنا .

ويجدر بنا أن نذكر أن لكل رافد تراثى مما سبق - سواء عمل مستقلا بطريقة كلية فى الروايات التراثية أم عمل متشعبا بطريقة جزئية فى الروايات التراثية وغير التراثية - طريقة ودلالة فى استدعائه ، طريقة ودلالة فى توظيفه ، طريقة ودلالة فى تمثيل أو تحوير أو تمويه عناصره الخام التراثية إلى سياق فى روائى له طاقته الإبداعية على المستويات الخمسة المشكلة لتقنيات الرواية وهى : الأحداث - الشخصيات - الزمان والمكان - اللغة - الشكل ، الأمر الذى سنبيّنه تفصيلا- فى الفصول الخمسة التالية .

الفصل الأول

توظيف الحدث التراثى فى بناء الحدث الروائى

تمهيد :

المبحث الأول : توظيف جزئى للحدث التراثى:

- ١- توظيف الشكل .
- ٢- توظيف المضمون .
- ٣- توظيف الشكل والمضمون .

المبحث الثانى : توظيف كلى للحدث التراثى :

- ١- توظيف الشكل .
- ٢- توظيف المضمون .
- ٣- توظيف الشكل والمضمون .

تمهيد:

مجموعة من المصطلحات المتشابهة ^{١١} ، هي أول ما يطالعنا ونحن بصدد دراسة الحدث الروائي ، يستدعي بعضها بعضا ، وتتداعى فى الأذهان ، وكأنها مترادفات ، على الرغم مما يبدو بينها من بعض التشابهات ، التى لن نتعمق فى إزالتها إلا بالقدر الذى يبين ملامح كل منها ، ويمكن اختزالها فى أربعة مصطلحات هي : الحكاية Tale والحبكة Plot والصراع Conflict والحدث Action .

ويبدو فى كثير من التعريفات ، أن الحدث والحكاية وجهان لعملة واحدة هي الفعل القصصى ، فالحكاية هي " مجموعة من الأحداث التى تقع أو التى يقوم بها أشخاص تربط فيما بينهم علاقات وتحفزهم حوافز ، تدفعهم إلى فعل ما يفعلون " ^{٢٠} ، والحدث هو "الحكاية الفعلية التى تقوم بها الشخصيات " ^{٣٠}.

غير أنه ينبغي أن نؤكد اتساع الحكاية عن الحدث ، الأمر الذى بمسببه يمكن للحكاية أن تتكون من حدث واحد أو من مجموعة من الأحداث .

والفرق بين الحبكة والحكاية (الأحداث) ، يتمثل فى أن الحبكة تمثل " سلسلة من الحوادث ، يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج ، فإذا قلنا : مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ، فهذه حكاية ، أما إذا مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنا فهذه حبكة " ^{٤٠} ، بمعنى أنها تعين " سلسلة الأحداث فى قصة ما ، والقاعدة التى تربط بعضها ببعض " ^{٥٠} ، لذا يتطلب من القاص " أن يوجد فى كل حدث وانفعال ، روابط عديدة بسوابقها

^{١١}- مثل : الحادثة - الحدث - الحكى - الحكاية - قصص - فعل - حركة - القعدة - الصراع - الحبكة - البداية - الوسط - النهاية .

^{٢٠}- د. منى الجند : تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنوي ، دار الفارابي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠م ، ص ٢٨.

^{٣٠}- د. طه وادى : دراسات فى نقد الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩م ، ص ٣٦.

^{٤٠}- أم. فورستر : أركان القصة ، ترجمة : كمال عبد ، دار الفكر ، ١٩٦٠م ، ص ١٠٥.

^{٥٠}- إدوين مورير : بناء الرواية ، ترجمة : إبراهيم الصيرفى ، دار المصرية للتكليف والترجمة ، بنون تريخ ، ص ١١.

كلما أمكن ذلك "١٠"، وهذه الروابط ليست عشوائية ، تعمل كيفما اتفق ، ولكن " يحكمها المنطق ؛ أى كل حدث يقود إلى الآخر ، فالحبكة لها بداية تؤدي إلى الوسط ثم إلى نهاية يحكمها هي الأخرى نوع من النظام "٢٠" .

وإذا كان فورستر Forster "٣" قد فصل بين الحكاية والحبكة ، وجعل كليهما ركنين أساسيين فى بناء الرواية ، وإذا كان تشارلتون Charlton "٤" قد اعتبر أن القصة إذا خلت من الحبكة لا تعد قصة فنية ؛ فإن هلبيرن Halperin قد جزم بعدم ضرورة وجودهما معا فى الرواية ، ويرى أنه برغم ضرورة " أن يكون لأى رواية حكاية ، تمثل العمود الفقرى ، الذى يقوم بناؤها عليه ، لكنها قد لا تحتاج إلى الحبكة " ٥" .

وتمثل الفرق بين الحكاية (الأحداث) والصراع فى كون الأخير دراما Drama ومعناها فى اليونانية الفعل أو الحدث فى تعبيره فنيا عن الأبعاد النفسية " ٦" ، وبذلك فليس كل الأحداث تصلح لأن تتصف بالدرامية ، فالحدث الدرامى " هو الذى يثير فى النفس نوعا معينا من الصراع المؤدى إلى ملوك أو تصرف أو تفكير معين " ٧" .

"١- برناردى لغوتو : عالم القصة ، ترجمة : د. محمد مصطفى هدار ، عالم الكتب ، ١٩٦٩م ، ص ٣.

"٢- Marjorie , Boulton , The Anatomy of the novel , (london , Routledge and kegan Paul , 1975) , P.45.

"٣- أم. فورستر : لركن القصة ، ص ١٠٦.

"٤- ه. ب. تشارلتون : فنون الأدب ، تحرير : نكس نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٥م ، ص ١٤٧ ، ١٤٨ .

"٥- Jhon , Halperin , The theory of the novel , New Essays , (London , Oxford University , Bress, Inc., 1974) , P. 38.

"٦- د. محمد غنيمى هلال : الأدب المقلون ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ط٣ ، ١٩٧٧ م ، ص ١٥٩.

"٧- د. عبدالحق عثمان : بناء الرواية ، دراسة فى الرواية المصرية ، مكتبة الشهاب ، ١٩٨٢ ، ص ٨٢.

ومما سبق يتضح لنا ، أن لب الحكاية حدث ، وللب الحكبة حدث ، وللب الصراع حدث ، وأن البداية حدث والوسط حدث والنهاية حدث ، وأن العقدة ما هى إلا لحدث وأن الحل ما هو إلا لحدث ؛ فلا غرو إذن أن جعلنا الحدث محور الدراسة .

ولقد حفلت رويات نجيب محفوظ ، بزخم هائل من الأحداث ، التى بدأت وتامت وتشابكت ، لتشكّل عالم كل رواية وتسمه بميسم خاص ، يختلف فى كنهه عن الأخريات ، سواء اتكأت على مفردات الواقع المعاش (المعاصرة) ، أم اتكأت على مفردات الواقع الماضى (التراث) .

ولتنقسم الأحداث إلى أحداث معاصرة وأخرى تراثية ؛ خطورة لا تختلف عن خطورة فصل الرأس عن الجسد ، فالفرد المعاصر يصنع أحداثه فى الحياة / الرواية ، بذخيرة محتشدة من الماضى ، ومنبئة - إذابة - فى وعيه أو لا وعيه ، وما حركته الآتية سوى حلقة فى سلسلة طويلة مليئة بالحركات السابقة .

كذلك تكمن هذه الخطورة ، فى فصل الحدث التراثى الموظف عن الحدث الروائى ، ودراسته بمعزل عن تفاعلاته مع العناصر الأخرى المشكلة للبناء الروائى مثل : الشخص والزمان والمكان واللغة والشكل ، وخروجا من هذا المزلق الخطير ، ستم معالجة الحدث التراثى الموظف ، فى تفاعله مع الحدث الروائى ، على اعتبار أن الحدث الروائى " حدث كلى ، بشكل كائنا عضويا ناميا متأزرا ، بحيث لو حذف منه جزء أو تغير موقعه فى النسق التعبيرى ، اختلت كل الأجزاء ، ومن ثم فإنه لا يمكن للجزء أن ينفرد بأداء وظيفة معينة مستقلة عن الأجزاء الأخرى ، لأنه يستمد وظيفته وتأثيره من تفاعله وعلاقاته ببقية أجزاء الحدث التى تكون بناء الرواية " ١٠ .

وتمثل الأحداث التى استقاها الكاتب من التراث - والتى اصطللحنا على تسميتها بالأحداث التراثية - وجودها بطريقتين : الأولى : ويتم فيها توظيف الحدث التراثى بطريقة جزئية فى كل رويات الكاتب ، والثانية : ويتم فيها توظيف الحدث التراثى بطريقة كلية فى بعض رويات الكاتب ، والأمر - تفصيلا - ستوضح فى المبحثين التاليين .

المبحث الأول : التوظيف الجزئى للحدث التراثى .

وتم فيه انخراط الحدث للتراثى الذى أعيد إنتاجه ، وجدله بطريقة جزئية فى صلب نسيج لية رواية من روايات نجيب محفوظ ، عاملا بوجوده ومن خلال تقاطعه مع بقية الأحداث الروائية الأخرى ، غير للتراثية التى تسم الرواية فى النهاية بميسمها الخاص . والأحداث التى انخرطت فى ذلك ، ترافقت من ينابيع ثلاثة ، جبلتها الصفة والهوية فى للتأثير والدلالة وهى :

(أ) - رافد التراث الألبى .

(ب) - رافد الدين .

(ج) - رافد التاريخ .

وتمثل رافد التراث الألبى فيما أعيد إنتاجه لبعض مضامين أحداث حياة أبى العلاء المعرى^{١١} . وتمثل رافد الدين فيما أعيد إنتاجه لشكل أحداث قصة طوفان نوح^{١٢} ، وفيما أعيد إنتاجه لمضمون بعض أحداث قصص الأنبياء ، مثل سيدنا يونس^{١٣} ، وسيدنا موسى^{١٤} ، وسيدنا محمد^{١٥} . وكذلك فيما أعيد إنتاجه لشكل ومضمون بعض أحداث القصص الدينية الصوفى المتواترة عن المرسى أبى العباس^{١٦} . وتمثل رافد التاريخ فيما أعيد إنتاجه لمضمون بعض أحداث المماليك فى تاريخهم الطويل مع المصريين^{١٧} . والأمر - بالتفصيل - يتبدى فيما يلى .

^{١١} - نجيب محفوظ : بدلة ونهية ، ص ١١٤ .

^{١٢} - نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٨ ، ٦٠ .

^{١٣} - نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١٧ .

^{١٤} - نجيب محفوظ : اللص والكلاب ، ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

^{١٥} - نجيب محفوظ : بين قصصين ، ص ٤٣٠ .

^{١٦} - نجيب محفوظ : يوم قل الزعيم ، ص ٧ ، ٨ .

^{١٧} - نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٦ ، ٧ .

١- توظيف الشكل :

ويتم فيه إعادة نمج بعض الأحداث الروائية على منوال (شكل) الحدث التراثي ، لكن بمادة خام (مضمون) جديدة ، تختلف كلية عن المادة الخام القديمة التي سقط شكلها للتراثي .

من ذلك مثلا : إعادة إنتاج شكل بعض أحداث قصة موسى وفرعون في قصة ندف مع فرعون وابنه في عبث الأقدار ، ص ٢١٠ ، ٢٢٤ ، وما تم إعادة إنتاجه لشكل نفس القصة في قصة جبل والأفندي في أولاد حارتنا ، ص ١٢٧ ، ١٢٩ .

وما تم إعادة إنتاج شكله لبعض أحداث قصة موسى والخضر في الأحداث التي جرت في حفل نيروز هاتم والحوار الدائر بين محبوب عبدالدايم والصحفى أحمد بدير في القاهرة الجديدة ص ٩٣ : ٩٨ . وما تم إعادة إنتاج شكله لبعض أحداث نوح وابنه في حكاية عاشور الناجي وأولاده ، ومحاوله إقناعهم بالهجرة معه إلى الخلاه والجبل فرلرا من الشوطة التي اجتاحت الحارة في ملحمة الحرافيش ص ٥٨ : ٦٠ . وما تم إعادة إنتاج شكله لبعض أحداث قصة فرعون والصرح الذى شيده ليطلع على إله موسى ، في حكاية جلال عبدره والمئذنة العالية التي شيدها ومحاوله بحثه عن الخلود في ذات الرواية ص ٤٣٢ .

وما تم إعادة إنتاج شكله لبعض أحداث قصة موسى وزليخة في أحداث حكاية بكر وخضر ورضوانة في ذات الرواية أيضا ص ١٦١ : ١٦٧ . وص ١٧٠ : ١٧١ . وما تم إعادة إنتاج شكله لبعض أحداث قصص آدم وموسى وعيسى ومحمد في حكايات أدهم وجبل وزفاعة وقاسم في أولاد حارتنا في الصفحات التالية ص ١١ : ١١٢ ، وص ١١٥ : ٢١٠ . وص ٢١٣ : ٣٠٥ ، وص ٣٠٩ : ٤٤٣ .

وسنكتفى هنا بتحليل نموذج واحد من الأمثلة السابقة خضية للتكرار والإطالة

والتسطيح .

فمثلا في ملحمة الحرافيش نجد بعض أحداث حكاية عاشور الناجي تتفق في بنائها

مع بعض أحداث قصة الطوفان التي برغم اختلاف تفاصيل بنائها بين الكتب السماوية^{١٠} وبين التراث الشعبي للأمم المختلفة^{١١}؛ فإن هذا البناء الشكلي يمكن اختزاله كالآتي :

- ١- تحقق فساد الناس .
- ٢- إخبار من الله بالكلثة .
- ٣- تبليغ الخبر .
- ٤- استجابة قليل من الناس .
- ٥- رفض قليل من الناس .
- ٦- إعداد وسيلة النجاة .
- ٧- الكلثة .
- ٨- النجاة لمن استجاب .
- ٩- الهلاك لمن رفض .
- ١٠- العمران مرة أخرى .

ودون الدخول في مضمون أحداث كل خطوة من الخطوات السابقة، لأن ما تم توظيفه وإعادة إنتاجه منها هو بناؤها الشكلي وليس المضمون ، الذي يمكن لوعدنا مقارنة بين اختلافات أحداثه كما تواترت في الكتب السماوية والتراث الشعبي، أن نزجى كثيراً من الصفحات، تتعدى الفائدة التي تمت في تحديد شكل الأحداث في الخطوات السابقة .

على أنه سيتم إحالة بعض أحداث حكاية عاشورالناجي إلى الهامش أسفل الصفحات بالقدر الذي يؤصل بناءها الشكلي في ارتباطاته مع بعض أحداث الحكاية التراثية للطوفان.

^{١٠}- فطر : قصة الطوفان في القرآن الكريم في قسور التالية وليتها : الأعراف (٥٩ : ٦٩) ، يونس (٧١ : ٧٣) ، هود (٢٥ : ٨٩) ، الأنبياء (٧٦ : ٧٧) ، المؤمنون (٢٣ : ٣٠) ، الشعراء (١٠٥ : ١٢٢) ، النحوت (١٤ : ١٥) ، الصافات (٧٥ : ٨٢) ، القمر (٩ : ١٧) ، نوح (١ : ٢٦) . وفطر : قصة الطوفان في الكتاب المقدس في سفر التكوين الإصحاح السادس والسبع فئان والتسع .

^{١١}- فطر : قصة الطوفان في التراث الشعبي للأمم المختلفة بالتفصيل في : جيمس فريزر : فولكلور في العهد القديم (القرنة) ، ج ١ ، ترجمة : د. نبيلة إبراهيم ، دار المطر ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ١٥٩ : ٣١٦ .

وبوضع بعض أحداث حكاية عاشور الناجى فى موازاة البناء الشكلى لحادثة الطوفان نتأكد من المماثلة كالاتى :

- ١- فساد أهل الحارة .
- ٢- إخبار أبى غرة لعاشور بالهجرة إلى الجبل .
- ٣- تبليغ عاشور الأمر لأسرته ولأهل الحارة .
- ٤- رفض لولاده وشيخ الحارة للأمر .
- ٥- استجابة فلة زوجته ومعها ابنه شمس الدين .
- ٦- إعداد الكارو وسيلة للهجرة .
- ٧- فيضان القىء والإسهال يجتاح الحارة .
- ٨- النجاة لعاشور وفلة وشمس الدين .
- ٩- الموت لكل أهل الحارة .
- ١٠- بداية العمران فى الحارة على يد عاشور وفلة وشمس الدين .

تبدأ حكاية عاشور الناجى خطورتها الأولى ، فى موازاة بناء شكل حكاية الطوفان ، بمجرد عودة درويش زيدان إلى الحارة ، بعد خروجه من السجن ، ليفتح خماره بموافقة لكيدة من الحكومة ، وبحمالية مضمونة من قصوة الفترة ورجاله . ويجد عاشور الناجى الطبيب المستقيم القوى نفسه فى مواجهة درويش زيدان ، للشيطان الكبير ، الذى بدأ بمجرد عودته إفساد الناس وإذهاب عقولهم بما يشرّبونه عنده من بوظة وبما يلعبونه عنده من قمار فى السجعة ، وبما تبثه البنت فلة الشيطانة الصغيرة والتي تعمل عنده فى الدعارة . وتمتد خيوط الفساد لتصل إلى بيته ، وهو الطبيب المستقيم الذى تربى فى كنف الشيخ غرة زيدان ، حافظ كلام الله ، وهو الذى رفض العمل مع الفتوات بلطجيا ، ومع درويش زيدان قاطما للطريق . وذات يوم يرجع إلى بيته فيجد لولاده فى حالة سكر بين ، يتشاجرون بعد مقلمة على السجعة ، فلا يتردد فى ضربهم وفى وصفهم بالأوباش ، وعندما تصده زوجته لا يتردد فى أن يخبرها بأن لا فائدة منها ، وفى يوم آخر يجدهم يتشاجرون على فلة فى الخمار ، وعندما ينهرهم يفرون من البيت والحارة .

ويلخص الكاتب أسباب فساد الأولاد بموضوعية شديدة - من خلال تداعى أفكار عاشور الناجى- لا يلقى فيها باللوم على الخمارة فقط ، بل على الظروف التى دفعت بهم إلى هناك ،والتي تتمثل فى فساد جميع أهل الحارة " وفكر عاشور فى أمر أولاده بقلق ، لم يفلح أحدهم فى الكتاب ، لم يجد أحد منهم عناية من والديه لانشغالهما بعملهما المتواصل ، لم يحظوا بما حظى هو به فى كنف الشيخ عفرة ، تشربوا بعنف الحارة وخرافاتاها وغابت عنهم فضائلها ، حتى قوته لم يرثها أحد منهم ، لم يتعلق أحدهم به أو بأمه ، حبهم سطحي متقلب ، قلوبهم متمردة من قديم ، وإن لانت بالصمت ، لا موهبة ولا ميزة ، سيظلون صبيانا ولن يترقى أحد منهم إلى درجة معلم أبدا ، وما هم يهرعون إلى البيوضة عند أول إشارة ولن يقفوا عند حد " ١٠ .

ويحاول عاشور أن يجتث جذور الفساد ، لكنه يفشل أول ما يفشل مع أولاده ، فلا يبقى عنده المسوغ لإصلاح الناس ، ويقدم على فعل واحد ، يراه منقذا لنفسه ولأولاده ولجميع أهل الحارة من الدعارة ، حيث يتزوج من فلة ، وبذلك تستقيم ، ويستقيم حال الناس ، لكن الأمور لا تتغير كثيرا ، ونراه يتساعل محزونا - " حارتنا لم يشيد بها سبيل للعطشى ولا زلوية للمصلين بعد ، فكيف تقام بها بوضة " ٢٠ .

ونرى فلة تسأله بعد أن حدثها عن الخير ، بسؤال يؤكد فساد كل أناس الحارة ٣٠ :

١٠- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٣٥.

٢٠- المصدر السابق ، ص ٣٢.

٣٠- لا يبتدئ الكاتب كثير عن أسباب تحقق الفساد فى التراث ، فالكاتب المقدس يعزو فساد الناس إلى تصورات أفكار القلب الشريرة " ورأى الرب أن شر الإنسان قد كثر فى الأرض ، وأن كل تصور أفكار قلبه إنما هو شرير كل يوم " سفر التكوين ، الإصحاح السادس . ويعزو القرن الكريم ذلك إلى تكذيبهم لنبينهم نوح عليه السلام " فكذبوه فنجبناه ومن معه فى الفلك وجعلناهم خلافت وأعرقنا الذين كتبوا بلوقتنا " سورة يونس الآية (١٠) . وتعزو أساطير سكان جزر بولونيزيا ومكرونيزيا فى البسمفك أن " الإله تالورا - وهو خالق العالم وفق أساطيرهم - غضب فى المصور الأولى على الناس لمصوبهم لأمسه ، فعول العالم إلى بحر غرقت الأرض تحته " جيس فريزر: فنولكلور فى العهد القديم ، ج ١ ، ترجمة :

د. نبيلة إبراهيم ، ص ٢٢٤ .

" - وما جدوى الخير مع أناس لا خير فيهم ؟ "١٠ ، ثم يبدأ هؤلاء الناس ، الذين لا خير فيهم ، يموتون واحداً في إثر آخر ، ويعزون ذلك إلى القىء والإسهال ، للذين اجتاحتها الحرارة .

ومع أن هذا الموت موت حقيقى ، ينتقل فيه الفرد إلى ربه جسداً وروحاً ، إلا أننا نلمح أن المقصود ربما يكون - بداية - موتهم الروحى كبشر ، نتيجة ارتكاسهم فى خماره درويش زيدان ، وعجز عاشور الناجى عن السمو بمشاعرهم وسلوكهم .

ويتجلى هذا فى بعض الإشارات الخاصة من الككتب والتي تظهر فى قول حميدو شيخ الحرارة : " - إنها الشوطة تجيء لا بدرى أحد من أين ، تحصد الأرواح إلا من كتب له السلامة "٢ ، ويربط هذه المقولة بالعلاج الذى فرضه ، والذي يتلخص فى " - تجنبوا البوطة والقهوة والفرز ! ، - النظافة ، للنظافة "٣ ، فالنظافة وسلامة الأرواح فى تجنب البوطة والقهوة والفرز .

وإذا كانت البوطة تعمل بدلالات سلبية تجر البشر إلى حضيض المشاعر والتي جاهد عاشور فى إزاحتها عن الحرارة ؛ فإن القصد من سلامة الأرواح هنا ، يتمثل فى الدلالات الإيجابية المعاكسة ، التي تخرج بالموت من محيط الموت التقليدى إلى الموت المعنوى - بداية - أى أنه لن يموت فى هذه الحرارة إلا من مات معنوياً فى الأسس وهذه دلالة تمثل إرهاباً بما سيحدث بعد ذلك من طوفان الموت .

ويؤكد ما ذهبنا إليه من اعتبار الككتب للموت بأنه حياة ، أن الموت لا يكون حياة إلا فى حالة التخلص من القيم السلبية فى المجتمع " نقالم الأمر واستقل ، دبت فى ممر القرفة حياة جديدة .. يسير فيه النعش وراء النعش ، يكتظ بالمشيعين ، وأحياناً تتابع النعوش كالطبور ، فى كل بيت نواح ، بين ساعة وأخرى يعلن عن ميت جديد "٤" .

١٠- " يجب محفز : ملحمة العرائش ، ص ٤٨ .

٢- " المصدر السابق ، ص ٥٥ .

٣- " المصدر السابق ، ص ٥٤ .

٤- " المصدر السابق ، ص ٥٥ .

وإذا كانت للقيم السلبية هي سبب الكارثة ، فإن الاتجاه إلى رمز القيم الإيجابية يكون ولردا لدرء ما حدث ، ومن ثم كان الاتجاه إلى الله - بداية - من قول عاشور " إذن فهو غضب الله "١٠" ، وقول حميدو " فذكروا ربكم ولرضوا بقضائه "٢٠" ، واتجاه للناس خاشعين بعد أن تحقق الفساد واستحكم الأمر إلى ما سرده الكاتب " ولهجت أصوات معوجة بالأوراد والأدعية والاستغفلة بلولياء الله الصالحين "٣" ، ونلاحظ مافى لفظة معوجة من دلالات توحى باضطرابهم إلى ذلك ، وبعدم إخلاصهم في الدعاء ، وبالإعياء الشديد الذي هم فيه من كثرة تفعلهم في احتساء البوطة ، وهذه الدلالات تؤكد ما ذهبنا إليه من استئراء الفساد بين الناس .

ولما كان الموت فرادى ، فإن أحدا لم يكن ليتبأ بحلول الكارثة وموت أهل الحارة جميعا إلا من نجا منهم ، وتبدأ الخطوة الثانية في بناء الحكاية بمعرفة عاشور الناجي لهذه الكارثة حتما ورؤية في الحلم عندما رأى الشيخ غفرة زيدان " نام ساعتين ، رأى وسط الحارة الشيخ غفرة زيدان ، هرع نحوه مجنوبا بالأسواق ، كلما تقدم خطوة سبق الشيخ خطوتين ، هكذا اخترق الممر والقرافة نحو الخلاء والجبل ، وناداه من أعماقه ولكن الصوت في حلقه انكتم واستيقظ في غلبة من القهر "٤" .

وتتضح تفاصيل الحلم عندما يفسره لزوجته هكذا :

"- حلمت حلما مذهلا .

.....

- ماذا حلمت يا رجل ؟

- أبى غفرة لرائى الطريق .

- إلى أين ؟

١٠- "نحبيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٤.

٢٠- المصدر السابق ، ص ٥٦.

٣- المصدر السابق ، ص ٥٥.

٤- المصدر السابق ، ص ٥٧.

- إلى الخلاء والجبل !
 - إنك ولا شك تهذى .
 - بل رأيت الموت ورائحته شممت .
 - وهل الموت يعاند يا عاشور ؟
 - الموت حق والمقاومة حق .
 - ولكنك تهرب !
 - من الهرب ما هو مقاومة !^{١٠} .
- فهل هذه المقاومة مقاومة للملبة التي تمثلت في الموت وتطلبت الهرب منه ؟
- وهل الموت الذي رآه وشم رائحته هو الإخبار^٢ بما سيحل بالحرارة من كارثة ؟ ، ربما ، فللكتب مرلوغات شتى في اللعب بدلالات الألفاظ " بما يشبه للشحنة الرمزية التي تفجر ينباع المعاني في الذهن " ^٣ .
- وتتوالى الأحداث بعد ذلك ، فيبدأ عاشور في دعوة أهله أولاً ، ثم أهل الحارة ثانياً ، في الهجرة معه إلى الجبل ، فتوافقه فلة وتقول له :

^{١٠} - نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٨ .

^٢ - يتحدث الكتب المقدس أن الإخبار تم مباشرة لنوح عن طريق القول المبشر " فقال الله لنوح نهلية كل بشر قد كنت لمسى ، لأن الأرض امتلأت ظلماً منهم ، فها أنا مهلكهم مع الأرض " الكتب المقدس ، سفر التكوين ، الإصحاح السادس .

ويحدثنا القرآن الكريم أن الإخبار تم عن طريق الوحي " ولوحى إلى نوح أنه إن يؤمن من قومك إلا من قد آمن ، فلا تبسبس بما كفروا يغفلون ، واصنع فلكك بأعيننا ووحينا ولا تغلط في الذين ظلموا إهم مفرقون " هود (٣٥ : ٤٩) . وتحدثنا الأساطير الشعبية الهندية القديمة عن الطوفان الكبير أن سمكة هي التي أخبرت (ماو) - الذي كان يجد الآلهة - وهو يغتسل ، بأمر الطوفان الكبير " في الصباح ، أحضروا الماء لملكو كي يغتسل ، كما تعود الناس أن يحضروا الماء لغسل الأيدي ، وبينما كان ماو يغتسل أسكت يده بسمكة قالت له : استمع إلى صوت فئتك ، فأشكها ماو : من أي شيء سوف تتغذيتي ؟ فأجابته السمكة : سوف يأتي طوفان يحمل معه كل هذه المخلوقات ، ومن هذا الطوفان سوف تغتسل ، جيمس فريرز : فنولوجيا في العهد القديم (القتراة) ، ج ١ ، ترجمة : نبيلة إبراهيم ، ص ٢١٢ .

^٣ - د. رجاء عبد : قرامة في لب نجيب محفوظ ، رؤية نقدية ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٩م ، ص ٧٥ .

"- لا أحد لى سواك ، سوف أتبعك "١" ، ويرفض أولاده حسب الله ورزق الله وهبة الله وزوجته السابقة زينب ويقولون له : "- أرزاقنا هنا ، ولا مجال لنا سواء "٢" ، ويرفض شيخ الحارة ويصيح به :

"- افعل بنفسك ما تشاء ولكن لا تغرر به أحدا وإلا أبلغت عنك القسم "٣" .
ويبدأ عاشور فى مغادرة الحارة ، ويصف الكاتب رحلته بألفاظ موحية ، تستقطب المعانى التراثية الكبيرة " هاجر عاشور مع الفجر ، وتحركت به الكارو نحو القبو كما تفعل فى مواسم القرافة ، تربعت فوق سطحها المتزرج فلة ، محتضنة شمس الدين ، أمامها بقجة مكتظة ، وراءها أجولة من الفول السودانى وبلاليص الليمون والزيتون المخل وزكائب من العيش المققد ، ولما خلصت العربى إلى الساحة ، استقبلتها تراتيل آخر الليل وهى تشدو :

جز آستان تو لم در جهان بناهى نیست
سر مرا بجز این در حواله کا هی نیست "٤"
استمع عاشور إليها بحزن ، ثم دعا لحارته بالهداية من أعماق قلبه ، واخترق الممر الطويل ، ثم شق سبيله بين القبور ، قبور لا تكاد تغلق حتى تفتح ثانية ، ثم انتهى إلى الخلاء ، غمره تيار خفيف بارد ، منعش ودود "٥" .
ويتضح من القطعة السابقة ، هذا الجو الغامض السديمى الذى اختار له الكاتب ظلام

"١"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٨.

"٢"- المصدر السابق ، ص ٥٩.

"٣"- المصدر السابق ، ص ٦١.

"٤"- ترجمت الأبيات إلى اللغة العربية هكذا :

فى هذه الدنيا ليس لى غير عتبتك ملجأ
وليس لرأسى غير بابك ملاذا ومرجعا

نقلا من : د. عبدالفتاح عثمان : بناء الرواية ، ص ٢٢٦ ، حيث قلم بالترجمة د. رجاء جبر

"٥"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٦١ ، ٦٢.

الليل ليحرك فيه الكارو ويلصق صفة المترجرج بسطحها لتقترب فى دلالتها من سفينة نوح المترجرجة دوما بين الأموات ، والذي اختارله أيضا هذه التراتيل الفارسية الغامضة فى اللغة والمعنى ، والتي ربما لو ترجمت لأفسدت ذلك الغموض الأسر ، الذى يوحى بصوت الكون المهمهم ، عندما تتلاشى كل الأصوات ، وينداح الكون فى سديم الطوفان . ومما يؤكد ما ذهبنا إليه - بدلية - من أن موت الحارة هو معنى بالدرجة الأولى ؛ دعاء عاشور لقومه بالهداية وهو فى طريق الخلاص وكأنها المحك الأول فى الكارثة . وإذا كان تيار الماء هو الذى جرف سفينة نوح ، فهذا ما حدث - مجازيا - للتيار الذى حمل الكارو ، وجعلها تخرق المر الطويل وتشق سبيلها بين القبور ، لينتهى بعد أن استوت الكارو على الخلا ، إلى تيار خفيف بارد منعش ودود . ولكى تتحقق الموازنة التراثية أيضا فى بعض التفاصيل ، جعل الكاتب قلة تحمل معها فوق الكارو ، بقجة مكنتزة وأجولة قول سودانى وبلايص ليمون وزيتون مظل وزكائب من العيش المقدد^{١١} :

وفى غيبة عاشور وقلة وشمس الدين فى الخلا والجبل ، مات أهل الحارة جميعا ، وتحقق طوفان نوح ولكن عن طريق الشوطة أو الفيضان الذى اجتاحتهم بالإسلوب العلمى الحديث : القىء والإسهال ، وهما خلاصة الكوليرا . ولا يجد الكاتب وصفا للكارثة غير وصف الطوفان التراثى المنفجر من الأرض والهابط من السماء " ماذا يحدث بشارتنا ،

^{١١} - " بحثنا الكتاب المقدس أن نوح أخذ معه فى السفينة بعد بنيه ونساقهم وامرته ، " من كل حي من كل ذى جسد اثنين ، من كل تدخل إلى فلك لاستبقها معك ، تكون ذكرا وانثى ، من الطيور كأجناسها ومن البهائم كأجناسها ومن كل دبابات الأرض كأجناسها ، اثنين من كل تدخل إليك لاستبقها ، ولت فخذ لنفسك من كل طعم يؤكل واجمعه عنده فيكون لك ولها طعاما " ، سفر التكوين ، الإصحاح السادس . وبحثنا لقترن الكريم أن الله سبحانه وتعالى أمر سيدنا نوح " فلكه فيها من كل زوجين اثنين وأهلك إلا من سبق عليه القول " ، المؤمنون (٢٣ : ٣٠) . وفى أساطير قبيلة تيلنجيت ، وهى قبيلة هندية ذات شأن فى ألاسكا ، نصحب القارب الذى قُباهم يحدث الطوفان أن يحملوا فى مراكبهم المذن للزمنة لهم . جيمس فريزر : فولكلور فى العهد القديم (القوراة) ، ج١ ، ترجمة : نبيلة إبراهيم ، ص ٢٨٥ .

ليس اليوم كالأمس ، ولا كان الأمس كأول أمس ، أمر خطير طرأ ، من السماء هبط ، أم من جحيم الأرض انفجر ؟^{١٠*} .

وبعودة عاشور الناجي إلى الحارة ، تتحقق له النجاة مرتين ، مرة عندما أنقذه الشيخ عفرة زيدان وهو طفل لقيط ، ملقى بجوار حائط النكية ، ومرة عندما رجع إلى الحارة سالما بعد نهاية الشوطة . ويتحقق لشمس الدين النجاة أيضا ، ليحمل لقب الطيبة والاستقامة ويصبح - مجازا- شمس الدين الناجي ، الذي سيظهر فيما بعد من أحداث تماثل سيرة والده . وتتحقق لفلة النجاة مرة أخرى ، بعد أن أنجاها عاشور من الدعارة ، ومن برائش درويش زيدان ؛ ويتحقق بقية بناء الشكل التراثي الذي يبنى بخراب العمران لمن لم يهاجر مع عاشور ويعودة العمران لمن استجاب لعاشور .

ولا يلزم الكاتب نفسه ، وهو بصدد إعادة إنتاج الشكل التراثي لحادثة الطوفان ؛ بحتمية التتابع الزمني لخطوات البناء الشكلى ، من ذلك تمهيده لظهور الشوطة فى الحارة على الإنباء بها عن طريق الحلم بالشيخ أبى عفرة ، على خلاف حادثة الطوفان التى تم الإنباء بها - بداية - قبل الطوفان .

وفى تمثّل حادثة الطوفان ما يقرب عاشور من صفات البشارة والنبوة ، ويؤكد استحالة العيش بقيم الملائكة على الأرض ، وتواصل الشرور فى البشر، وأن المشكلة ليست فى فساد مجموعة من البشر ، لو زلوا لزال الشر معهم ، ولكن المشكلة فى عدم قدرتنا على التغلب على شرورنا وتوجيهها فى الاتجاه السليم .

٢- توظيف المضمون :

ويتم فيه إعادة إنتاج بعض مضامين الأحداث التراثية في شكل جديد يختلف كلية عن الشكل التراثي الذي ورد به المضمون وذلك عن طريقين :

أ- مزج الحدث التراثي بالحدث الروائي :

ويتم فيه إعادة إنتاج الحدث التراثي ممترجا مع الحدث الروائي ، بدرجة يصعب معها معرفة ما هو روائي وما هو غير روائي .

ولقد تم ذلك عن طريق تكتيك تيار الوعي Stream of Consciousness ، الذي " يعتمد على تسجيل الانطباعات بالترتيب الذي تقع به على ذهن " " ، وهذا الترتيب هو الذي يقوم بعملية المزج بين الأحداث التراثية وغير التراثية ، ويتجلى هذا في أوضح صورة في ثرثرة فوق النيل ، حيث يخرج الحدث من التراث ويتشخص حيا مع الحدث الروائي ، ولنتتبع ذلك في سرد الكاتب عن تداعيات أنيس ذكي " أخرج من الدرج محبرة وراح يملأ القلم ، عليه أن يعد البيان من جديد ، حركة الوارد ، لا حركة البتة في الحقيقة ، حركة دائرية حول محور جامد ، حركة دائرية تتسلى بالعبث ، حركة دائرية ثمرتها الدوار ، في غيبوبة النوار تختفي جميع الأشياء الثمينة ، من بين هذه الأشياء ، الطب والعلم والقانون والأهل المنسيون في القرية الطيبة ، والزوجة والابنة الصغيرة تحت غشاء الأرض وكلمات مشتتة بالحمام دفنت تحت ركام من الثلج ، ولم يبق في الطريق رجل وأغلقت الأبواب والنوافذ ، وثار الغبار لوقع سنابك الخيل ، وصاح المماليك صيحات الفرخ في رحلة الرماية ، كلما عثروا على أنمي في مرجوش أو الجمالية أقاموا منه هدفا لتدريهم ، وتضيق الضحايا وسط هتاف الفرخ المجنون ، وتصرخ النكلى (للرحمة يا مملوك) فينقض عليها الصائد في يوم اللهو ، بردت القهوة وتغير مذاقها ، وما زال المملوك يضحك ملء شقيقه ، وحل الصداق مكان الخيال وما زال المملوك يضحك وهم يطلقون للحى ويشيرون الغبار ويفرحون بالأبهة والتعذيب ، ودب نشاط مرح

فى الحجرة القاتمة مؤننا بوقت الانصراف "١".

ولا يمكن المزج بين تلك الأحداث : التراثية والروائية ، بهذا الشكل الذى هى عليه ، إلا كما قال الكاتب عن طريق الخيال ، والذى يمثل ههنا تيار الوعى ، الذى يستطيع أن يمزج بين تلك الأحداث ويدفعها فى دوامة تصم أنيس ذكى بالدوار والحيرة ، وتشخص حالة الذهول ، واختلاط الأوراق ، وتشابه الليلة بالبارحة ليتأصل القهر ، فالأحداث الماضية تتابع بعد " مقابلة (توبيخية) مع المدير العام "٢" ، و " تهدف إلى إعطاء الإحساس بالقهر والإحباط "٣" ، وتأكيد كون " القهر القديم معادلا للقهر الجديد "٤" ، وبذلك يصبح استدعاء الحادثة التراثية عبارة عن مغامرة فى وجدان البطل وضميره "٥" ، تكشف عن " خيبة الأمل المتوقعة فى أى محاولة لجبر الصدع والعودة بهذا الإنسان إلى الحياة العادية "٦" .

وفى تهوية "٧" أخرى من تهويمات أنيس ذكى يختلط الواقعى بالفانتازيا Fantasy فى تيار وعيه ، على غرار ما يحدث فى حكايات ألف ليلة وليلة :

" - ما آخر نكتة ؟

فأجاب مصطفى راشد :

- لم يعد هناك من نكات مذ أصبحت حياتنا نكتة سمة .

"١- نجيب محفوظ :ثرثرة فوق النيل ، ص ٦ ، ٧ .

"٢- د. محمود الربيعى : قراءة الرواية ، نماذج من نجيب محفوظ ، ص ١٠٧ .

"٣- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

"٤- د. رجاء عبد : قراءة فى أدب نجيب محفوظ ، رؤية نقدية ، ص ٣١٥ .

"٥- د. نبيل راجب : قضية الشكل القنى عند نجيب محفوظ ، ص ٣١٧ .

"٦- محمود الربيعى : قراءة الرواية ، نماذج من نجيب محفوظ ، ص ١٠٥ .

"٧- سنكتفى بالمثالين السابقين لأن بقية الأحداث التراثية المضفرة لا تخرج عن تأكيد التفسير الذى ذهبنا إليه ، والأمثلة الباقية تتلخص فى الرواية فى الصفحات التالية : ص ٤ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٨ ، ٤٢ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٦١ ، ٨٥ .

ورنا إلى الظلمة خارج الشرفة فرأى حوتا هائلا يقترب في هدوء من العوامة ، إنه ليس بأغرب ما رأى النيل عند جثوم الليل ، لكنه فغر فاه هذه المرة كأنما يعترف بالتهام العوامة ، وتواصل الحديث بين المساطيل بلا مبالاة ، فقرر أن ينظر ما يحدث بلا مبالاة : وإذا بالحوث يتوقف عن التقدم وإذا به يغمز بعينه وهو يقول (أنا الحوث الذي نجى يونس من الموت) ، ثم تراجع واختفى " ١٠ " .

وربما نستشعر من المزج السابق بين الحدث التراثي والروائي ، دالتين : الأولى - تتمثل في ذلك التخيُّب والذهول الذي تعيشه الشخصية في تأرجحها بين الأزمنة ، فما أن تترك أنها تعيش في الحاضر حتى ترتد إلى الماضي ، وما أن تترك أنها تعيش في الماضي حتى ترتد إلى الحاضر ، فاقدة الأرض الصلبة التي تسببت الأوضاع المعاصرة في زلزلتها ، مما جعل للكاتب يرمز لها بالعوامة التي " تعطى إحساسا بنوع من الحياة يتأرجح على حافة الوقوع وهي تهتز لمجرد وقع الأقدام " ٢٠ ، فهؤلاء المتقنون الذين يجتمعون في العوامة ، تتمثل مأساتهم في قول على السيد : " - لكننا نرى أن السفينة تسير دون حاجة إلى رأينا أو معاونتنا ، ولأن التفكير بعد ذلك لن يجدى شيئا " ٣٠ ، لذلك فهم دائما مغيبون بين الحشيش والنساء ، عيونهم مثل أنيس زكي تنظر " إلى الداخل وليس إلى الخارج كبقية خلق الله " ٤٠ ، وفي الداخل تتحول رموسهم إلى " مجرد شاشة عرض تتوالى عليها صور الملهاة أو المأساة الإنسانية " ٥٠ .

الثانية - تتمثل في طبيعة الحادثة التراثية المضفرة ، والتي تمثل نجاة سيدنا يونس عليه السلام ، وكان أنيس زكي يطلب النجاة لبلده أولا ولنفسه وثلثه ثانيا ، لكن ذلك لم يتحقق ،

١٠- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١٧ .

٢٠- د. محمود الربيعي : قراءة الرواية ، نماذج من نجيب محفوظ ، ص ١٠٣ .

٣٠- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٦٠ .

٤٠- المصدر السابق ، ص ٩ .

٥٠- د. رجاء عبد : قراءة في أدب نجيب محفوظ ، رؤية نقدية ، ص ٣٠ .

فالحوت تراجع واختفى ، دون فعل شيء ، غير تحقق استقطاب " البعد الميتافيزيقي Metaphysic والبعد الواقعي " ١٠ ، فى ثوب واحد ، وهذا " من شأنه أن يدرج مأساته هو الشخصية ومأساة هؤلاء الناس (أى أهل العوامة) فى المأساة الإنسانية العامة " ٢٠ . وهكذا يفيد مزج الحدث التراثي فى الحدث الروائي فى إيداء " موقف أنيس ذكى وكأنه مؤرخ لأزمة الإنسان على الأرض ، باحث عن سر قدره فى معاناة الانكسار تحت وطنة العصور الظالمة " ٣٠ ، على خلاف ما لو تم استدعاء الحدث التراثي مع الحدث الروائي بطريقة (القصة واللق) دون تضفير ومزج ، والتي ربما أفادت كثيرا على مستوى التوازن والانتباه ، لكنها تضر كثيرا بالدلالة إذا تم الاستدعاء على مستوى الذهول وفقد الاتزان .

ب- لصق الحدث التراثي بالحدث الروائي :

ويتم فيه إعادة إنتاج الحدث التراثي ملتصقا جنبا إلى جنب مع الحدث للروائي بدرجة يمكن معها معرفة ما هو روايى وما هو غير روايى " ٤ . ولقد تم ذلك عن طريق تقنيات Techniques ثلاثة :

١٠- د. غالى شكرى : الممتنى ، دراسة فى لب نجيب محفوظ ، ص ٤١٢ .

٢٠- د. لطيفة الزيت : الشكل الروائي عند نجيب محفوظ ، مجلة الهلال ، القاهرة ، فبراير ١٩٧٠م ، ص ٦٦ .

٣٠- د. فاطمة الزهراء محمد : الرمزية فى لب نجيب محفوظ ، المؤسسة العربية للدراسات ، ط ١ ، ١٩٨١م ، ص ٢١٨ .

٤٠- ملى : عبث الأقدار ص ٧٣ ، ١٣٠ ، السراب ص ٤١٤ ، السكرية ص ٣٦٠ ، ٣٧٧ ، السمان والخريف ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٧م ، ص ١٨٨ ، مبرامار ص ٤٨ ، ١٢١ ، المريا ص ٥ ، الحب تحت المطر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٠م ، ص ٢١ ، الكرنك ص ٢٢ ، حكايت حارتنا ص ٩ ، ١٦٦ ، قلب الليل ص ١٢٣ ، حضرة المحترم ص ٥١ ، ٦٢ ، ٨٩ ، ١٠٩ ، ملحمة الحرافيش ص ٤٥ ، ٢٢٢ ، ٣٤٦ ، ٣٩٠ ، ٣٩٦ ، عصر الحب ص ٣١ ، أفراح القبة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٧م ، ص ١٤٢ ، ليالي ألف ليلة ص ١٠٩ ، الباقى من الزمن ساعة ص ٢٨ ، حديث الصباح والمساء ص ١٠٦ .

١- الحوار مع الآخر Dialogue :

وتمثل هذا فى قلب الليل ، حين استدعيت أحداث قصة الرسول الكريم محمد بن عبدالله ، على لسان جعفر الراوى فى حوارهِ مع صاحبه ، بعد أن تحول توهمه المريض بأهمية الدور الذى يؤديه فى الحياة ، وبخطورة الرسالة المنوطة به فى إصلاح الكون ؛ إلى حقيقة ماثلة فى ذهنه ، يحيا من أجلها ويموت فى سبيلها :

" - خطر لى ذات مرة أنه توجد أوجه شبه بين حياة النبى وحياتى !

وتريثت قليلا ولكننى لم أعلق ، فواصل حديثه :

- فقد توفى والدى وأنا دون الوعى وتوفيت أمى وأنا لم أكد أجاوز الخامسة من عمري ، فتكفلنى جدى ، ثم تصورت خروجى من قصر جدى نوعا من الهجرة .

- ولكن النبى لم يهاجر من أجل المغامرة .

- كلا .. كلا .. إنه تشابه وليس مطابقة .. ثم جاء زواجى من سيدة ذات حسب تكبرنى فى العمر ، وكيف وجدت فى المناخ الذى هيأته لى فرصة طيبة للدراسة والتفكير ، تأملت ذلك فخطر لى أننى ساكون صاحب رسالة أيضا ..

فتساءلت ضاحكا : - رسالة دينية ؟

- لكن رسالة من نوع جديد ، ولكن سرعان ما فتننتى الفكرة فبت أسيرا لها ..

والبيت الدراسة والتفكير " ١٠ " .

والملاحظ أن الحدث التراثى تم إلصاقه بالحدث الروائى - موازاة - دون مزج (حياة النبى وحياتى) ، إفادة للسياق فى تحقيق أقصى درجات التطرف فى المفارقة وذلك بوضع حياة الرسول الكريم فى مقابلة حياة جعفر الراوى ، ويعضد من ذلك استخدام الحدث التراثى - مناقشة وحوارا - على مستوى الوعى التام ، وبذلك تبدى المأساة شاخصة فى السياق من جسارة المقارنة فى الوقت الذى تمضى فيه " الحركة فى الرواية منسجمة بلا

عائق ، مشروطة بطبيعة الشخصيات "١" ، دون نتوء سياقي للحدث الترائي ، وذلك بفضل تكتيك الحوار مع الآخر ، الذى " هو أكثر الطرق مناسبة لتزويد المشاهد بالمساعدات الوصفية والتحليلية والإخبارية التى يتطلبها "٢" .

٢- الحوار مع النفس Monologue :

وتمثل هذه فى بين القصرين ، حين استدعى السيد أحمد عبدالجواد ، حدث غزوة الخندق ، حين كان الرسول الكريم يعمل فى حفر الخندق وذلك حين ساقه الإنجليز وهو عائد من سهرته آخر الليل ، ضمن من ساقوا من رجال لرم حفرة كان الثوار قد حفروها لوقف تقدمهم فى تقاطع إحدى الشوارع الرئيسية ، فما لبث السيد أحمد عبدالجواد أن وجد نفسه ومقاطف التراب فوق كتفه والبنادق مصوبة إلى صدره :

" ربه إن التراب يملأ أنفى وعينى ، ياسيدنا الحسين ، امتلى .. امتلى .. أما كفاك هذا التراب كله ؟! يابن بنت رسول الله ، غزوة الخندق .. هكذا دعاها سيدنا الواعظ ، كان عليه الصلاة والسلام يعمل مع العاملين ويرفع التراب بيديه ، كافرون وكافرون ، لماذا ينتصر كافرو اليوم "٣" .

وفى لجوء الكاتب لاستدعاء حدث غزوة الخندق ، يعطى تبريرا وخروجا من الموقف يتفق مع كرامة السيد أحمد عبدالجواد ، وفكرته عن نفسه ، وبذلك ينزاح توتر الشخصية لفعل الرسول ذلك ، كذلك يقدم ضوءا يكشف عن ميكانيزمات Mechanisms الدفاع فى صراعها مع الحدث ، وعزاء تستطيع به أن تواصل سبيلها إلى بقية الحدث . وربما نرى فى " كلام السيد أحمد عبد الجواد ثورة وتمردا على الموقف الذى ألزمه

١- د. عبدالمصن طه بدر : الرواية والأداة ، نجيب محفوظ ، ص ٣٧٤.

٢- برناردى فورتو : عالم القصة ، ترجمة : د. محمد مصطفى هدار ، ص ٢٦٧.

٣- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤٣٠ .

إياه المجتمع "١"، لكن ذلك لا يتعدى حدود القول إلى الفعل ، وهذا يتفق مع شخصية أحمد عبدالجواد التي لم تشارك في الحياة السياسية بأى نصيب وافر ، بل تعدى ذلك إلى زجر ابنه فهى عندما علم بأمر مشاركته في المظاهرات .

والملاحظ أن استخدام الكاتب لتكنيك الحوار مع النفس أفاده كثيرا " فى تقديم المحتوى النفسى للشخصية ، والعمليات النفسية لديها - دون التكلم على نحو جزئى أو كلى - فى اللحظة التى توجد فيها هذه العمليات فى المستويات المختلفة للانضباط الواعى قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود "٢" .

٣- الحلم Dream :

وتعمل هذا فى الباقي من الزمن ساعة ، حين استدعى فرج الثانى حدث عرض الرسول الكريم الإسلام على الناس ليدخلوا فيه ، وأجراه على نفسه ، عن طريق تكنيك الحلم الذى " تتركز فيه هموم الشخصية ، اهتماماتها وطموحاتها التى تعجز عن تحقيقها فى اليقظة "٣" ، والذى " غالبا ما يتم فى الأوقات التى تعاني فيها للشخصية من الإحباط والتوتر والأزمة النفسية "٤" .

ولننظر فى الاستدعاء :

" - فقالت باسمه :

- ثم جاء فرج ، فرج الثانى المتسمى باسم جده ... وقررت ذات يوم أن يفجر قنبلة فى بيئته العائلية الساكنة ..

- قنبلة ؟!

- أشهر إسلامه وتسمى باسم محمد المهدى !

١- د. محمد زغلول سلام : دراست فى قصة العربية الحديثة ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٨٢م ، ص ٣١١ .

٢- روبرت هفنى : نيل الوعى فى الرواية الحديثة ، ترجمة : د. محمود فريسي ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٧٥م ،

ص ٤٤ .

٣- د. عدل قناح عثمان : بناء الرواية ، دراسة فى الرواية المصرية ، ص ٣١١ .

٤- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

فتصاعل رشاد:

- كيف دخل جئنا الإسلام ؟

- أعلن أن النبي عليه الصلاة والسلام زاره فى المنام وعرض عليه الإسلام فقبله دون تردد أما أهله فأكدوا أنه عشق فلاحه مسلمة !

- ورأيك أنت يا جئتى ؟

- سيرته بعد ذلك شهدت له بالصدق ، وقد نذر بكريه للأزهر ، وهو الشيخ عبدالله المهدي أبيه وجئك ! "١٠" .

حيث تشكل الحادثة التراثية حدا فاصلا بين حياة فرج السابقة واللاحقة ، ونكأة فى التحول والتغيير ، واستمدادا للمسوغ والتبرير ، وردا على المعارضين لفعلة والمفسرين لها بطريقة مغايرة ، وإفرازا طبيعيا لصراعاتها النفسية وتجليات عذاباتا .

٣- توظيف الشكل والمضمون :

ويتم فيه إعادة إنتاج بعض الأحداث التراثية ، كما وردت في التراث ، بمضمونها وشكلها ، وتضمينها بالحدث الروائي عن طريق الوعي التام بها .

وتتمثل "١" رواية يوم قتل الزعيم أنضج الصور في إعادة إنتاج الشكل والمضمون للحدث التراثي ، ويتأتى ذلك على لسان محتشمي زايد - الشخصية الرئيسية التي تصب كل الحوادث بها صبا - بحكم وجوده الدائم في البيت ، والذي تتجلى في تداعياته مأساة الأسرة " ومسحت الأطباق مسحاً ، ومضت بها هناء إلى المطبخ ، وما لبثوا أن ودعوني وذهبوا ، وجننتي في الشقة الصغيرة وحيداً كالعادة ، اللهم ارزقهم واكفهم شر الأيام ، اللهم امنحنى شيئاً من نعمة القرب والولاية ، لو تركت البيت على حاله لبقى ملهوجاً في فوضىّة شاملة حتى المساء ، أقل ما أستطيع في حجرة نومى وحجرة المعيشة ، حيث أمضى وحدتى مستمعا للقرآن والأغاني والأخبار في رحاب الراديو أو التلفزيون ، لو توجد حجرة رابعة لأمكن أن يقيم علوان فيها عشه ، الحمد لله لااعتراض على قضائه ، مر أبو العباس المرسى بالقاهرة بأناس يزحمون على دكان خباز في سنة الغلاء ، فرق قلبه لهم ، ثم وقع في نفسه أنه لو كان معى دارهم لأثرت بها هؤلاء فأحس بقل في جيبه فادخل فيه يده فوجد فيه جملة من الدراهم فأعطاهما للخباز وأخذ بها خبزاً فرقه ، فلما انصرف وجد الخباز الدراهم زائفة فاستغاث عليه وأمسكه ، فعلم أن ما وقع في نفسه من الرقة اعترض على قضاء الله فاستغفر وتاب ومسرعان ما تبين للخباز أن الدراهم صحيحة ! ذلك هو الولي الكامل ولا تتلّى الولاية إلا لمن يعرض عن الدنيا ، شارفت الثمانين وما وسعنى أن أعرض عن الدنيا ، هي دنيا الله وهيته الخاطفة ، فكيف أعرض عنها ؟ أحبها حب الحر التقى العابد ، فلم تضن على بالولاية ؟ "٢ .

١- وكذلك في رواية أخرى للكاتب هي الأولى لك ليلة ، ص ١٩٢ ، ٢٠٥ ، حيث الحكايات التي وردت على لسان الشيخ

عبدالله البلخي .

٢- "نجم محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٨ ، ٧ .

ويتضح لنا من الاقتباس السابق أن الحدث التراثي تم تضمينه في الحدث الروائي بشكله ومضمونه التراثيين ، وتمثل ذلك في نسبة الحدث إلى صاحبه (مرأبوالعباس المرسى)، وفي الطريقة التقليدية للسرد ، وفي تقمص دور الراوى الذى ينظر من عل إلى الأحداث والشخصيات، ويمسك خيوطها بيده ويضم هذه الخيوط داخل نسيج الحكاية^{١٠} .

ويتضح لنا أن محتشمى زايد يضمن الحدث التراثى وهو فى حالة وعى تام بما يحدث ، لدلالة سياقية ، ربما نستطيع الوقوف عليها ، إذا علمنا أنه شارف الثمانين وأنه يعيش بوعى تام منذ أيام الملك فؤاد ، أى أنه يمثل شاهدا على عصور ما قبل الثورة وما بعدها ، إلى عصر السادات ، الزعيم ، الذى تحفل الرواية بفترة حكمه ، ويمثل محتشمى زايد شهادته على ما يحدث فى عصر السادات ، مقارنة بما سبقه من عصور فى قوله : " - يجمعنا فى الصباح المدمس وحده أو الطعمية ، هما معا أهم من قتال السويس ، سقيا لعهد البيض والجبن والبسطرة والمربى ، ذلك عهد باند أو ق.أ. ، أى قبل الانفتاح " ^{١١} .

وإذا كان الحال قد تبلور فى الفول والطعمية كمطلب قومى بعد قناة السويس ، فإن الخوف يكون فى غيابهما وزوالهما ، لذلك تم تضمين الأحداث التراثية ليسوغ بها لنفسه الرضى بالحال ، لأن المرسى أبى العباس ، اعتبرت الرقة فى نفسه اعتراضا على قضاء الله ، فالخوف أن يكون الضجر من الطعمية والفول اعتراض على قضاء الله ، فيزولا . وتعمل الحادثة التراثية هنا عمل التشبيه التمثيلى ، الذى يقوم على ضرب المثل للاحتذاء والتأسي .

ويعد أمرا طبيعيا أن تستدعى شخصية مسنة مثل محتشمى زايد ؛ حادثة من التراث الصوفى ، لا سيما وتقدم المن بالنسبة لها ، يضعها على حافة الغيبيات . وربما تتجمل مع ما تم استدعاؤه من قرآن وحديث نبوى فى بقية الرواية فى إضفاء دلالة استدعاء الحلم الجميل لماضى الإسلام ، أو فى الإرهاص بما سيحدث للزعيم من احتشاد لفرق الإسلامى وتكاثره على طول الرواية .

^{١٠} - د. عبدالفتاح عثمان : بناء الرواية ، دراسة فى الرواية المصرية ، ص ٢٧١ .

^{١١} - نجيب محفوظ : يوم قل للزعيم ، ص ٦ .

وبتضمن الحدث التراثي ، أمكن للكاتب الكشف عن بعض جوانب الشخصية في معاشتها للتراث ، ومقاومتها الواقع به ، وإعطاء دلالات تتجاوز الحدث التراثي إلى الكشف عن إرهاصات الرواية .

المبحث الثاني : التوظيف الكلي للحدث التراثي .

وتم فيه نمو وتضخم الحدث التراثي ، الذي أعيد إنتاجه، ليحتل العمل الروائي كلية ،
ويسمه بالتالي في النهاية بميسم التراث ، سواء تم ذلك على مستوى الشكل فقط ، أو
المضمون فقط ، أو الشكل والمضمون معا .

والأحداث التي مارست ذلك ، توافقت من ينابيع ثلاثة :

(أ) - رافد التراث الأدبي .

(ب) - رافد التاريخ .

(ج) - رافد الموروث الشعبي .

وتمثل رافد التراث الأدبي ، فيما أعيد إنتاجه لشكل أحداث رحلة ابن بطوطة في
رواية رحلة ابن فطومة . وتمثل رافد التاريخ ، فيما أعيد إنتاجه لمضمون أحداث تاريخ
إخناقون في رواية العائش في الحقيقة . وتمثل الموروث الشعبي ، فيما أعيد إنتاجه لشكل
ومضمون أحداث الليالي العربية (ألف ليلة وليلة) في رواية ليالي ألف ليلة .
ويتبدى ذلك - تفصيلا - فيما يلي .

١- توظيف الشكل :

ويمت فيه إعادة إنتاج شكل الحدث التراثي دون المضمون ، وتمثل "١" هذا في رواية رحلة ابن بطوطة ، حيث نجد أن عنوانها يستجلب تلقائيا رحلة ابن بطوطة (المسماة تحفة النظائر في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار) ، على الرغم مما يزخر به التراث من رحلات أخرى "٢".

والحق أن الكاتب اعتمد في بناء روايته على شكل الرحلات ، لا سيما رحلة ابن بطوطة ، بداية من جناس العنوان الناقص ، ومن مشابهة الشخصية الرئيسية في الرواية: (قتديل محمد العنابي) في سماتها وتحركاتها لكثير من سمات وتحركات الرحالة الأشهر : (أبو عبدالله محمد بن عبدالله بن إبراهيم اللواتي الطنجي الشهير بابن بطوطة) .

ورحلة ابن بطوطة " قصة جميلة تقرأ في لذة واستمتاع ، لأنها في صميمها مغامرة طويلة حافلة بالمعلومات الصادقة الدقيقة ، بالإضافة إلى ما فيها من الغرائب والطرف "٣" يسير صاحبها فيها على منهج شكلي واضح ، لا يحيد عنه في كل بلد زاره " فهو ينكر البلد ويصفه ويحين حدوده ويذكر ما شاهده فيه ، ويروي ما عرفه من عادات أهله ونظم حياتهم ومآكلهم ومشربهم وملبسهم ، ثم يتحدث عن سلطان البلد وكيف رآه ، وماذا

"١- وتمثل ذلك أيضا في رواية ملحمة الحرافيش ، حين أعيد إنتاج شكل القيلالي العربية ، انظر : ص ٣٦١ : ٣٧٢ .

"٢- تبتنا كتب الرحلات عن رحلات أخرى كثيرة ، مثلا : في القرن الثالث : رحلة سليمان قتاجير ٢٢٣ هـ ، رحلة سلام التزجمان ٢٢٧ هـ ، رحلة ابن موسى المنجم ٢٢٧ هـ ، رحلة ابن وهب القرشي ٢٥٦ هـ ، رحلة اليعقوبي ٢٩٢ هـ ، ثم ما تلا ذلك من تميز في الرحلات ، إلى جغرافية مثل : رحلة ابن فضلان ٣٠٩ هـ ، ورحلة ابن حوقل ٣٣١ هـ ، رحلة المقدسي ٣٣٦ هـ ، رحلة أبي دلف ٣٩٠ هـ ، رحلة عبداللطيف البندادي ٥٥٧ هـ ، رحلة الحموي ٥٧٥ هـ ، وإلى طمية مثل : رحلة البيروني ٤٤٠ هـ ، رحلة ابن بطالان ٤٤٤ هـ ، وإلى تاريخية مثل : رحلة المسعودي ٣٣٢ هـ ، رحلة لأسامة بن منقذ ٥٨٤ هـ ، رحلة الهروي ٦١١ هـ ، رحلة ابن خلدون ٧٣٢ هـ . انظر : أدب الرحلات عند العرب في المشرق ، نشأته وتطوره حتى نهاية القرن الثامن الهجري ، علي محسن مل الله ، ملخص ، مخطوط ، أدب عين شمس ، ١٩٧٨م .

"٣- د. حسين مؤنس : ابن بطوطة ورحلاته ، تحقيق ودعوة وتحليل ، دار المعارف ، ١٩٨٠م ، ص ١١ .

جرى بينه وبينه ؟ وقد يعقب بذكر شيء من التاريخ "١٠" .

والتعريف السابق لرحلة ابن بطوطة ينطبق حرفيا على رحلة ابن فطومة ، ليس هذا فحسب ، بل المنهج الذى سار عليه ابن بطوطة ، هو نفسه المنهج الذى سار عليه قنديل محمد العنابى ، الشهير بابن فطومة ، والذى يمكن تلخيصه فى الآتى :

١- ذكر البلد ووصف بيئته وسمرد تاريخه .

٢- ذكر عادات أهله وتقاليدهم .

٣- ذكر نظامهم فى الملابس والمشرب والمأكّل .

٤- ذكر حكاهم وصفاتهم وتجربة الرحالة معهم .

فالعنابى يذكر البلاد التى زارها "٧" ، ولتى قسم للكاتب الرواية - فصولا - بحسب عددها وهى : دار المشرق - دار الحيرة - دار الحلبة - دار الأمان - دار الغروب - ثم حدود دار الجبل ، التى توقف عندها ، ولم يتبين بعد ما إذا كان اجتازها أم لا ؟ ولتى أطلق عليها الكاتب - البداية - بالإضافة إلى بلده الأصلى ، دار الإسلام ، التى أسماها للكاتب - الوطن - .

وفى وصفه للدار التى زارها ، يتحرى دقة ما رأى ويقارن بينه وبين ما شاهد فى

"١٠- د. حسين مؤنس : ابن بطوطة ورحلاته ، تحقيق ودعوة وتحليل ، ص ٢٤٠ .

"٧- ملما ذكر ابن بطوطة البلاد التى زارها ولتى سارت رحلاته ومشاهدته وفق ترتيبها ومنها : الجزائر - تونس -

الاسكندرية - دمنهور - فوه - المحلة الكبرى - دمياط - فارسكور - لثمون - سمندود - مصر - منظوط - أسبوط -

قنص - قرملة - نابلس - فلانقية - عكة - صرور - صيداء - طبرية - بيروت - حمص - حماة - المصرة - حلب -

لنلكية إلخ ، بالإضافة إلى بلده الأصلى - طنجة - . فطر : رحلة ابن بطوطة ، المسماة تحفة لفظل فى غرائب

الأصغر وعجائب الأسفر ، دار الكتب للنبلى ، مكتبة المدرسة ، ب . ت .

الدور الأخرى "١"، ومن خلال وصف الدار نستطيع تلمس ملامحها الاقتصادية ، ففى وصفه لدار الحلبة ، تتشكل معالم الاقتصاد الحر" ترمى أمام الفندق ميدان واسع مستدير ، تقوم على محيطه العمائر والحوانيت ، تتوسط نهايته قنطرة تعلو نهرا ، وتقضى إلى ميدان صغير ، تتفرع منه شوارع كبيرة ، لا ترى لها نهاية ، تحف بجوانبها العمائر والأشجار .. شبكة من الشوارع لا تعرف لها أول من آخر، صفوف من العمائر والبيوت والقصور ، حوانيت بعدد رمل الصحراء ، تعرض من ألوان السلع مالا يحيط به حصر ، مصانع ومتاجر ودور لهو ، حدائق كثيرة ، متعددة الأشكال والألوان ، تيارات لا تتقطع من النساء والرجال والهوداج ، أغنياء وكبراء ، فقراء أيضا ، وإن كانوا أحسن درجات من فقراء الحيرة والمشرق ، ولا يخلو طريق من فارس من فرسان الشرطة ، ملابس الرجال والنساء متنوعة ، وللجمال حظ موفور وكذلك الأناقة ، ويصادفك الاحتشام كما يصادفك التحرر القريب من العرى ، والجد والرزانة يؤاخذان المرح والبساطة " ٢٠ .

"١- ملما فعل ابن بطوطة فى طريقة وصفه للبلاد قفى زارها ، فمثلا فى وصفه لمدينة بطبك يقول : " وصلنا من جبل لبنان إلى مدينة بطبك ، وهى حنة قديمة من أطيب مدن الشام ، تحدى بها البسكين الشريفة ، والجنات المنيفة ، وتغترق أرضها الأنهار الجارية ، وتضامى دمشق فى خيراتها المتعاقبة ، وبها يصنع اللبس المنسوب إليها ... وهى كثيرة الأكلان ، وتجلب منها إلى دمشق ، وبينهما مسيرة يوم للمجد ... ويصنع ببعلبك الأثواب المنموية إليها من الإحرام وغيره ، ويصنع بها لوقى الخشب وملاعه قلى لا نظير لها فى البلاد ... إلخ . ابن بطوطة : رحلة ابن بطوطة ، ص ٦١ .

"٢- نجيب محفوظ : رحلة ابن بطوطة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت ، ص ٩٠ ، ٩١ .

وقد يلم بطرف من تاريخ الدار التي زارها "١"، لعقد مقارنة بين الماضي والحاضر ،
مثملا أخبر عن دار الحلبه " كفت في الأصل وثنية ، وأتاحت حريتها الفرصة لكل من شاء
أن يدعو إلى دينه ، وتوزعت الديانات أهلها ، فلم تبق اليوم إلا قلة من الوثنيين في بعض
الواحات "٢".

ومن عادات أهله وتقاليدهم في طريقتهم في الزواج "٣" ، ما رواه فام صاحب الفندق
في دار الحيرة ، وسجله قنديل محمد العنابي في دفتره " هذه العلاقة تمارس هنا بلا قيود ،
ما إن تعجب فتاة بغتسى حتى تدعوه على مرأى ومسمع من أهلها ، وتتبعه إذا

"١- مثملا فعل ابن بطوطة في إلمامه بطرف من تاريخ إحدى جزائر الهند حيث يقول : " ومن عجائبا أن ملطفتها امرأة ،
وهي خديجة بنت السلطان جلال الدين عمر ابن السلطان صلاح الدين البخالي وكان الملك لجدها ثم لأبيها ، فلما مات
أبوها ولي أخوها شهاب الدين وهو صغير السن ، فتزوج الوزير عبدالله بن محمد الحضرمي أمه وغلب عليه ، وهو الذي
تزوج أيضا هذه السلطنة خديجة ، بعد وفاة زوجها الوزير جمال الدين ... فلما بلغ شهاب الدين مبلغ الرجال ، أخرج ربيبه
الوزير عبدالله ونفاه إلى جزائر السويد ، واستلم بالملك واستوزر أحد مواليه ، ثم عزله بعد ثلاثة أعوام ونفاه إلى قسويد ،
وكان ينكر عن السلطان شهاب الدين هذا أمور شائعة ، فخلعوه لذلك ونفوه وبطروا من قتله ، ولم يكن بقي من بيت الملك إلا
أخواته خديجة الكبرى ومريم وفاطمة ، فقدموا خديجة سلطنة ، وكانت متزوجة بخطيبهم جمال الدين ، فصار وزيراً وغالبا
على الأمر ، وقام ولده محمدا للسلطنة عوضا عنه ، ولكن الأمر إنما تنفذ باسم خديجة " . ابن بطوطة : رحلة ابن بطوطة ،
ص ٣٨٦ .

"٢- نجيب محفوظ : رحلة ابن بطوطة ، ص ٩٣ .

"٣- مثملا فعل ابن بطوطة في ذكره لبعض عادات أهل جزائر الهند في الزواج ، حيث يقول : " ومن عاداتهم أنه إذا تزوج
الرجل منهم ، ومضى إلى دار زوجته ، بسطت له ثياب القطن من باب دارها إلى باب البيت ، وجعل عليها نمرقات من
الودع عن يمين طريقه إلى البيت وشماله وتكون المرأة واقفة عند باب البيت تنتظره ، فإذا وصل إليها رمت على رجليه
ثوبا يأخذه خدمه ، وإن كانت المرأة هي التي تكفى إلى منزل الرجل ، بسطت داره وجعل فيها الودع ورمت المرأة عند
الوصول إليه القثوب على رجليه " . ابن بطوطة : رحلة ابن بطوطة ، ص ٣٨٣ .

انصرفت عنه ، محتفظة بالذرية التى تنسب إليها " ١" .

ومن عاداتهم فى الملبس " ٢" ، أنهم لا يلبسون ، " النساء منهم والرجال على السواء ، عرايا تماما كما ولدتهم أمهاتهم ، والعري عادة مألوفة ، لا تلفت نظرا ولا تثير اهتماما " ٣" ، لدرجة أن العنابي ، عندما طالب زوجته بأن تستتر ، قالت له - " لا تجعل منى أضحوكة " ٤" .

ومن عاداتهم فى دار الأمان ، التى رويت عن المأكل والمشرب " ٥" ، شربهم للخمر مع كل وجبة ، واعتبار ذلك أمرا ضروريا " تناولنا فطورا من اللبن والفطائر والبيض والفاكهة المسكرة ، وهو يمتاز بالجودة والكفاية ، فالتهمته تاركا قدحا صغيرا من الخمر لم أسمه ، قال لى فلوكة : - ستقدم الخمر مع كل وجبة وهى ضرورية " ٦" .

١- نجيب محفوظ : رحلة ابن بطوطة ، ص ٤٣ .

٢- مثلا فعل ابن بطوطة فى ذكره لبعض عادات أهل جزائر الهند فى اللبس ، حيث يقول : " ولباسهم قوط ، يشدون القوطة منها على أوسطهم عوض المرابيل ، ويجعلون على ظهورهم ثيابا كالبحرين ، وبعضهم يجعل عملة ، وبعضهم منديلا صغيرا عوضا عنها " . ابن بطوطة : رحلة ابن بطوطة ، ص ٣٨٢ .

٣- نجيب محفوظ : رحلة ابن بطوطة ، ص ٢٨ .

٤- المصدر السابق ، ص ٥٢ .

٥- مثلا فعل ابن بطوطة فى ذكره لبعض عادات أهل بلاد خوارزم فى المأكل والمشرب ، حيث يقول : " وطعامهم لحوم الخيل والخنم المسلوقة .. وكثير شربهم من نبيذ الصل ... " . ابن بطوطة : رحلة ابن بطوطة ، ص ٢٢٧ .

٦- نجيب محفوظ : رحلة ابن بطوطة ، ص ١٢٧ .

وبالإضافة إلى ما سبق نجده يذكر حكاهم ويصف قصورهم "١"، فعن دار الحيرة يروى أن حاكمهم يسمى للملك الإله ، ويصف قصره قائلا " وجدته منيفا شامخا فى عزلة ، وسط فراغ مسور بالتخيل والحراس ، إنه مثل قصر الوالى فى وطنى أو أفخم ، وتكنات الحرس تقوم فى جانب ، ومعبد الملك الإله يقوم فى جانب آخر ، وشد بصرى حقل من الأعمدة ، مسور بمساج من حديد ، فاقتربت منه حتى رأيت أن رعوسا آدمية منفصلة عن أجسادها تتكلى من هامات الأعمدة ، ارتعدت لهول المنظر ، ولا أنكر أننى رأيت صورة مصفرة منه فى صباى فى وطنى ، إنهم يعرضون الرعوس للزجر والتأديب والعظة ، واقتربت من حارس وسألته :

- هل يستطيع غريب أن يعرف جريمة هؤلاء القتل ؟

فأجابنى بجفاء :

- التمرد على الملك الإله ! "٢"

وفى وصفه للقصر ، نجده يربط بين ما يشاهد وبين ما شاهده فى بلاده ، محاولا

تفسير ما يراه وتقييمه من خلال الأنماط المعرفية التى تأصلت فى بلاده .

"١- ملثما قبل ابن بطوطة فى ذكره للحكام ووصفه لقصورهم ، من ذلك ذكره لسلطان ظفار ووصفه لقصره ، حيث يقول :

" السلطان قصر بداخل المدينة يسمى الحصن ، عظيم فسيح ، والجامع بجزاه ، ومن عداته أن تضرب الطبول والبوقات والأناجر والصرناجات على بله كل يوم بعد صلاة العصر ، وفى كل يوم اثنين وخميس تلتقى الصلكر إلى بله ، فيقتنون خارج (المشور) ساعة وينصرفون . والسلطان لا يخرج ولا يراه أحد إلا فى يوم الجمعة ، فيخرج للصلاة ثم يعود إلى داره ، ولا يمنع أحدا من دخول (المشور) ، وأسير (جندار) قاعد على بله ، وإليه ينتهى كل صاحب حاجة أو شكاية ، وهو يطالع السلطان ويكتبه الجواب للحين . وإذا أراد السلطان الركوب ، خرجت مركبه من القصر وسلاحه ومساوكه إلى خارج المدينة ، ولتى يحمل عليه محمل مستور بستر أبيض منقوش بالذهب ، فيركب السلطان ويندبه فى المحمل بحيث لا يرى ، وإذا خرج إلى سبكه وأكب ركوب القوس ، ركبه ونزل عن المحمل . وعادته ألا يعارضه أحد فى طريقه ولا يقف لزيته ولا لشكايه ولا غيرها ، ومن تعرض لذلك ضرب أشد الضرب ، فتجد الناس إذا سمعوا بخروج السلطان فروا عن الطريق وتمشوا " ابن بطوطة : رحلة ابن بطوطة ، ص ١٧٧ .

"٢- نهج محفوظ : رحلة ابن بطوطة ، ص ٦٥ .

وكذلك يذكر تجربته مع الحكيم ديزنج ، حكيم الملك الإله ، والتي تتمثل فى إعجاب الحكيم ديزنج بزوجة العنابى ، ومن ثم يطلب منه تسريحها ، حتى يخلو وجهها له ويضمها بعد ذلك إلى حريمه ، وعندما يرفض العنابى ، تحاك المكيدة له وتحتكم التهمة ضده شاحصة فى استجواب الضابط :

"- أنت قنديل محمد العنابى الرحالة ؟

فأجبت بالإيجاب ، فقال :

- إنك متهم بالسخرية من دين هذه الدار التى تستضيفك ! .

فقلت بقوة ووضوح :

- تهمة لا أساس لها من الصحة .

فقال ببرود :

- يوجد شهود "١٠"

فلا يلبث العنابى أن يجد نفسه محكوما عليه بالسجن مدى الحياة ، فاقدا لأولاده فى العراء ولزوجته فى بيت الحكيم ديزنج ، وفى السجن تتوالى الأيام عليه كالدهور ، متجرعا فيها كؤوس العذاب ، حتى تصل إلى العشرين علما ، عندها يموت الملك الإله ويحل محله ملك إله جديد ، يفرج عن جميع المساجين ومنهم العنابى فى الوقت الذى يغضب فيه على الحكيم ديزنج ، فيدخله السجن لينوق ما تجرعه العنابى من عذاب . ومن جملة ما سردها ، يتضح لنا تطابق منهج ابن بطوطة فى شكل أحداث رحلته ، مع ما فعله نجيب محفوظ وشخصيته الرئيسية (قنديل محمد العنابى) فى شكل أحداث الرواية .

وربما اقتضت الضرورة الفنية بعض المخالفت عن الأصل ، فالكتب ليس بصدد إعادة صياغة للرحلة بطريقة تسجيالية كما تواترت فى التراث ، ولكنه بصدد عمل روائى . فالبلاد التى زارها قنديل محمد العنابى ليست هى طبعا البلاد التى زارها ابن بطوطة

والشخص الذى قابلها غير الشخص الذى قابلها ابن بطوطة ، بمعنى أن منهج الرحلة أعيد ملؤه بمواد جديدة .

كذلك فإن هناك بعض المفارقات البسيطة التى أفادت فنيا ، فحين بدأ ابن بطوطة رحلته ، كان والداه على قيد الحياة ، فى الوقت الذى أمات فيه الكاتب والد العنابى ، حتى يكون هناك مسوغا لارتباطه بأمه ، ثم صعوبة تركها بعد ذلك ، وتحقيق المأساة وانطباقها بزواجها من شيخه الذى علمه وهو الشيخ مفاغة الجبيلى ، وتركه البلد وهو فى غاية الغم . كذلك فإن ابن بطوطة وإن كان قد رجع إلى بلاده وكتب رحلته ، فإن تعديل لم يفعل ذلك ، لتحقيق الفنية النهائية التى قصدها الكاتب والتى تنأت بدار الجبل عن أن توصف من قبل أحد ، ولتظل نموذجا للكمال فى أبهى صورته .

ومن المخالفات أيضا ، انخراط العنابى فى العمل فى معظم البلاد التى زارها على عكس ابن بطوطة ، الذى ارتقى عن طريق نظام الزوايا والمدارس والربط " وهى دور ضيافة ينشئها رجال الطرق الصوفية أو بعض أهل الخير أو كبراء أهل الدولة من مالهم الخاص ، وقد تنشئها الجماعة نفسها ، وتتولى أمرها ورعاية النازلين بها من أموال تجمع لهذا الغرض "١٠ ، وتلك حيلة لجأ إليها الكاتب لجعل سلوك العنابى متفقا مع مناخ البلاد التى زارها ، والتى نلت كثيرا عن المناخ الذى عاش فيه ابن بطوطة .

وإذا كان ابن بطوطة قد حدد تاريخ رحلته ، فإن العنابى لم يفعل ذلك لحاجة فنية ، فالغرض ليس فى التحديد ولكن فى التجريد الذى تضفيه الرحلة على البلاد التى زارها بدرجة تقترب من الترميز .

فالفصل الذى حددها العنابى لكل مدينة زارها ، يمكن أن تأخذ على محمل تنوع النظم السياسية فى البلاد المختلفة ومقارنتها فى نموذجهما بديار الإسلام ، حين يجعل من الوطن دار الإسلام ، ومن دار المشرق ديار الوثنية والعيش بالقطرة ، ومن دار الحيرة الديار التى تحكم بنظرية التفويض الإلهى للحكام ، ومن دار الحلبه المجتمع الشمولى

الاشتراكي بسيطرته على كل مقاليد الأمور، ومن دار الأمان المجتمع الحر الرأسمالي ،
بتركه الحبل على الغارب في كل شيء مادام مطلباً شعبياً .
ويمكن أن تحمل على أنها " صورة أخرى ونمط آخر للباحث عن الحقيقة المطلقة وعن
المدينة الفاضلة ، وإن اختلف الشكل والأسلوب "١٠ .
ويمكن أيضاً أن تحمل على أنها رحلة في النفس الإنسانية ، بفطرتها وتطورها
وتطلعها إلى الوصول إلى دار الكمال (دار الجبل) التي يطمح الجميع للوصول إليها لكنهم
لا يقدرون .

١٠- د. خليل محمد عطا إبراهيم : تهرمني مع نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المكتبة الفتية (١٥١) ،

٢- توظيف المضمون :

وتم فيه إعادة إنتاج مضمون الحدث التراثي فقط ، دون شكله ، وتمثل هذا في رواية العليش في الحقيقة ، حيث يعاد إنتاج مضمون الحدث التاريخي الفرعوني لعصر إخناتون ، لكن ليس عن طريق السرد التقليدي لشكل بناء مضامين الروايات التاريخية^{١١} ، بل عن طريق شكل جديد ، هو شكل وجهة النظر Point of view ، الذي يعتمد على سرد الأحداث من خلال " إسناد دور الراوى (لشاهد العيان) ، الذي يروى ما حدث له أو لغيره من شخصيات الرواية " ^{١٢} .

فالأحداث تروى عن إخناتون من خلال أربع عشرة شخصية ، شاهدت الأحداث - عينا - بل أسهمت في صنعها " وكل شخصية تروى نفس الأحداث بضمير المتكلم ، وعلى النحو الذى تراها عليه ، ولا تختلف هذه الأحداث من شخصية إلى أخرى إلا بمقدار ما يتيح لهذه الشخصية أو تلك فى مجال رؤية غير متاح للشخصيات الأخرى ، وإلا بمقدار اختلاف المشاعر الخاصة أو الفهم الخاص الذى تضيفه كل شخصية بالضرورة على مجرى الأحداث " ^{١٣} .

والشخصيات الرواية هي : كاهن آمون - آى - حور محب - بك - تادوخيا - توتو - تى - موت نجمت - مرى رع - ماى - محو - ناخت - بنتو - نفرتيى . وذلك عن طريق الربط الذى أحدثه الكاتب بمداخلات مرى مون ، الشخصية غير التاريخية التى استلقت كل الشخوص ، وكله صطفى معاصر يجرى تحقيقا Reportage ، يسجل الحقائق ويكتب عن اللسان .

^{١١} - انظر : السيد فضل فرج الله : الرواية التاريخية فى الألب المصرى الحديث ، دراسة نقدية ، حيث درس فى التمهيد

ص ١ : ٤٩ ، تقاليد كتابة الرواية التاريخية .

^{١٢} - إيجل بطرس سمعان : وجهة النظر فى الرواية المصرية ، مجلة فصول ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ج ١ ، ١٩٨٢ م ، ص ١٠٢ .

^{١٣} - د. محمود الربيعي : قراءة الرواية ، لملاخ من نجيب محفوظ ، ص ١٢٨ .

وربما يكون فى إعادة سرد الحدث التاريخى أربع عشرة مرة ، ما يدعو إلى الملل والضيق وما يصم التسلسل الروائى بالتمزق ، لكن ذلك يتداعى باحتساب أن التسلسل الروائى " لا يتحقق تكامله إلا باعتباره حوارا متتابع الحلقات حول قضايا فكرية خلافية ، وبأن الأدوار وفقا لهذا التسلسل ، لا تتوزع إلا بهدف تنمية الحوار على مستويات مختلفة ، فتتحول الشخصية إلى عنصر من عناصر القضية الفكرية ، والمواقف إلى أمثلة توضيحية أو شواهد للتليل " ١٠ .

والملاحظ من جملة الأحداث أن الكاتب أنطق كل الشخص ماعدا إخناتون صاحب الحدث الأول ، وكأنه يريد بذلك أن يوضح وقع نتيجة الاثنيار فى ضمير من آمن به ومن لم يؤمن ، لا سيما بعد زوال سلطته ، أو كأنه يريد أن يؤكد ارتسامه واستقراره فى جميع وجود الناس حتى بعد موته .

فأحداث الرواية تبدأ من حيث انتهت أحداث إخناتون ، حيث مدينة إخناتون التى كانت تعج بالحركة التى زلزلت التاريخ ، تحولت إلى " مدينة غريبة ، مدينة تطل من أركانها عظمة غابرة ويزحف الفناء على جنباتها وأشيائها ، مترامية بين النيل غربا ومحراب الجبل شرقا ، متعرية الأشجار ، خالية الطرقات ، مغلقة الأبواب والنوافذ كالقفون المسدلة ، لا تنبض بها حياة ولا تند عنها حركة ، يجثم فوقها الصمت وتخيم عليها الكآبة ، وتلوح فى قسمايتها إمارات الموت " ١١ ، ثم لا تلبث هذه المدينة الخربة ، أن تعج بالأحداث والشخصيات بطريقة الاسترجاع Flash Back ، حيث تسترجع جميع الشخصيات التى قابلها مرى مون ، الأحداث التى تمت بين عيني إخناتون ، لتمثل أحداث الرواية .

والكاتب بهذه الطريقة ، يجعل الشخصيات تكتب تاريخا ، لا تصنع تاريخا ، مثلما فعل فى رواياته التاريخية الأولى : عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة .
وبصرف للنظر عما دار من اختلافات تواترت بين وجهات النظر المختلفة ، التى

١٠- إبراهيم فتحى : معالم الرواى عند نجيب محفوظ ، ص ١٥٢ .

١١- نجيب محفوظ : القلم فى الحقيقة ، ص ٣ .

ساقيا الكاتب لمن كان ضد إخناتون أو معه ، فإن ما تعال من حكايته على ألسنتهم ، دار كالآتي : ما كاد فرعون العظيم ، امحتب الثالث يتزوج من امرأة من الشعب ، لا يجرى الدم الملكي فى عروقها ، تسمى نيسى ، حتى تتجب له ولدين ، الأول ويدعى إخناتون والثانى ويدعى تحتمس ، ولا يلبث الثانى أن يموت ، تاركا الأول ليستحوز وحده على حضن أمه ، التى ما لبثت أن بدأت تتوسع فى مجال الدراسات الدينية ، لتشمل ديانات الآلهة الأخرى خاصة آتون^{٢٢} ، مما أثار استياء كهنة آمون ، غضبا لإلهمم وخوفا من احتمال تأثير آتون فى عقيدة الغلام الصغير ؛ فيعهد فرعون العظيم بولده إخناتون إلى الحكيم آى ، والد نفرتيتى ، ليعلمه أصول الكتابة وديانة آمون ، ويبدأ الرجل فى تربية الغلام على حب آمون ، لكنه يجد صدر الغلام ضيقا حرجا بآمون ، بل يتجاسر ويجادل فيه ، ثم لا يلبث أن يرهص بإله جديد ، وعندما يعلم والده بذلك يدفع به إلى الجنديّة لكن الغلام يفشل ولا يستجيب ، ويتعرف الغلام فى صغره على حور محب^{٢٣} ، الذى ما يلبث أن يشترك فى حملة لتأديب العصاة ، وبعدها يرجع منتصرا يخبر إخناتون بذلك فرحا متفائرا ، فيفاجأ بإخناتون يخبره ، حانقا ، بأنه قاتل سفاح ، ويتعرف على المثال بك بعد ذلك ويطالبه بإبراز الحقيقة فى الفن بعيدا عن التزييف ، ويزداد تعلق إخناتون بآتون ، مهغلا التردد على معبد آمون ، وما يلبث أن يعلن عن نبوعه بإلهه الجديد ، مما أثار كهنة آمون ، وجعلهم يحدثون فرعون العظيم فى ذلك ، فيحاول والده عرضه على طبيب ، لكن الغلام يرفض ، ثم تتجب الملكة نيسى ، فى أثناء ذلك ، من فرعون تؤأمين هما : سمنخ رع

^{٢٢} - لم تكن الأم هى التى نالت بذلك ، فالدة كانت قلعة من قديم ، وبالتحديد فى الأسرة الثانية عشرة " بمفهومين : الأول : كوكب الشمس ، والثانى : الإله المقيم فى هذه الكوكب ، ولستمر آتون بهذين المعنيين حتى جاء إخناتون وحرره من المعنى الأول واختار له المعنى الثانى " . د. سيد توفيق : معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية ، دار النهضة المصرية ، ١٩٨٧م ، ص ٢٩٢ .

^{٢٣} - لم يتزوج فى الرواية ، ولما التاريخ تزوج من الأميرة موت نجت أخت نفرتيتى ، التى لم تتزوج فى الرواية أيضا ،
نظر : د. سيد توفيق : معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية ، ص ٣١٤ .

وتوت عنخ آمون ، ويحدث الحكيم أى ابنته نفرتي^١ عن إخناتون ، فتجذب إليه ، ويدعى الحكيم أى وزوجته تى وابنتيه نفرتي وموت نجمت إلى احتفال فرعون بمرور ثلاثين عاما على العرش ، وتتبدى نفرتي فى الحفل أجمل الجميلات ، فيعجب بها إخناتون والدته تى ويتزوجها^٢ ، ويتوسم الكهنة فى الزواج خيرا ، يصرفه عن إلهه الجديد ، ويحدثون نفرتي فى ذلك ، فتبدو حذرة متحفظة ، وتمر الأيام فتعجب نفرتي ميريتاتون وانحس باتون^٣ ونفرتاتون ، وتتلوهن بعد ذلك بثلاث أخر ، ويتزوج فرعون العظيم مرة أخرى من تالوخيا ، ابنة ملك ميتانى ، ويزداد إخناتون تعلقا بالإله الجديد ، فيتضجر والده منه ويغضب عليه^٤ ، ويعد له رحلة تعارف ليطوف فى داخل المملكة ، عليها تنسبه إلهه المزعوم، وفى أثناء الرحلة يموت فرعون العظيم ، ويجفل الكهنة من تولى إخناتون العرش، ويحدثون الملكة الأم فى ذلك فتطمئنهم ، ويتضجر كثير من رجال المملكة ويتمنى حور محب قتله لكنه لا يستطيع ، ويتولى إخناتون عرش أبيه ، ويرفض

^١ - تزعم بعض المصادر التاريخية أن نفرتي أخت إخناتون ، انظر : د. محمد بيومى مهران : مصر منذ قيام الدولة الحديثة حتى الأسرة العلوية والثلاثين ، جـ ٣ ، دار المعرفة للجامعة ، ط ٤ ، ١٩٨٨ م ، ص ١١١ .

^٢ - زواج إخناتون من نفرتي تم فى التاريخ بعد توليه الحكم ، وليس قبل ذلك كما فعل الكتف ، حيث تم فى نهاية علمه الأول أو فى بداية العام الثانى من حكمه فى طيبة . انظر : د. سيد توفيق : معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية ، ص ٢٩٧ .

^٣ - أسقط الكتف زواج ابنتى نفرتي ، وفى التاريخ تزوجت ميريتاتون من سنخ كراع وان عنخ من أن باتون من توت عنخ آمون . انظر : المرجع السابق ، ص ٢٩٦ .

^٤ - يختلف الأمر فى التاريخ ، فملكة إخناتون بوالديه كتبت دائما طيبة ، وليست هناك أية علامات تشير إلى نوع من الخصومة مع أبيه المتوفى . انظر : إيمانويل فليكو هسكى : لوديب وإخناتون ، ترجمة : فاروق فريد ، القاهرة ، ١٩٦٨ م ، ص ٦٢ .

أن يتوج بين يدي آمون ، بل يتوج تحت نور الشمس في رعاية الخالق الواحد^{١٠} ، ويدعو كل الحاشية لعرض دينه عليهم ، فيستجيبون له ، ويؤمن حور محب ، الذي لا يؤمن بشيء ، فيعينه إخناتون قائدا للحرس ، ويعين ماى قائدا للحدود ، وآى مستشارا له ، ويرث إخناتون نساء أبيه ومنهم تالوخيا الجميلة الصغيرة ، ويهملها فتحد عليه ، وتحادثه أمه في زيارتها ، فتتضايق نفرتيتى منها ، ويذهب إخناتون إليها لكنه لا يعطيها غير الكلمات الجميلات ، فتزداد كرها له وتصره بأنه على علاقة بأمه ، وينتقم إخناتون في عناده فيعلن الحرب على الكهنة ويصادر معابدهم ويشردهم ويمحو رسوم ديانة آمون من على الجدران ويبدأ في نشر دينه الجديد بتوسع على جميع الناس ، فيقبله البعض ويرفض الآخرون ، وتتجلى الفتنة بين الناس ، ويحاول كهنة آمون مقابلة نفرتيتى والتحدث إليها بشأن ذلك ، لكنها تخيب آمالهم ، ويقرر إخناتون الانتقال إلى مدينته الجديدة أخت آتون ، وتتقل معه زوجته نفرتيتى^{١١} ورجالها ، ويمعن الكهنة في جهاده ويثيرون التمرد عليه بما يملكونه من

^{١٠} - الأمر على عكس ذلك في التاريخ ، حيث بدأ إخناتون حياته مثل سلافة من الملوك في ذلك الوقت - كما هو مسجل على لوحة جبل المسلة ، شمال (كوم أمبو) - بتقديم الولاء لإله الدولة آمون ، بل واتخذ لنفسه الألقاب الخمسة التقليدية المتوارثة . انظر : د. سيد توفيق : معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية ، ص ٢٩٢.

^{١١} - لم تكن نفرتيتى ملكة مصر فعصب ، بل تمتعت بمركز ديني رفيع ، أوصلها إلى مصاف الآلهات ، وقد ذكرت النصوص وأكثت المناظر التي وردت على أحجار الثلاث الخاصة بمعبد آتون بالكرنك ، أن هناك أكثر من مقصورة خصصت لها ، ربما لكي تتعبد فيها ، أو ليقم باسمها فيها التماثيل الدينية باعتبارها ملكة لها قسمتها ، كذلك نشاهد صورها وهي تقدم تماثيل ماغت (إله الحق والحل والصدق) - مثل زوجها إخناتون - إلى قرص الشمس آتون ، الأمر الذي أسقطه الكاتب . انظر : د. سيد توفيق : معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية ، ص ٢٩٨.

تأثير في الناس ، ويحاول خادمه ووزير رسائله توتو "١" قتله عن طريق عميل له ، فيعالجه بضربة مميّنة ، ويبني إخناتون بعد ذلك معبده الجديد وينوب في العبادة وفي تقديم القرابين والأدعية ، ويترك حدود مملكته نهبا للأطماع ، ويسقط ملك ميتاني شهيدا ، ويستغيث القوم فلا يغاثون ، ويتوقف للخير القادم من الحدود ، ويطبق الكساد على العباد والتمرد على البلاد ، ويحاول الكهنة والقادة مقابلة الأم لإقناع إخناتون بالتراجع ، فيرفض الامتثال لطلبهم ، ويتخفى الكاهن الأكبر في زى تاجر ويقابل رعوس الرجال في أخت آتون ، ويزحف الكهنة والقادة وعلى رعوسهم حور محب لحصار إخناتون ، ويطلبون منه التسليم بشرطين : إعلان حرية الأديان وإرسال جيش للدفاع عن الإمبراطورية ، لكنه يرفض ، فيطالبونه بالتنازل عن العرش والاحتفاظ بحرية الدعوة إلى عقيدته ، لكنه يرفض ويعين أخاه سمنخ رع شريكا له في الحكم فيتجاهل المتمردون ذلك ويعينون توت عنخ آمون "٢" ، وينجحون في قتل سمنخ رع على يد توتو خادم إخناتون ، ويقابل حور محب نفر تي تي فتقرر هجر إخناتون "٣" للضغط عليه ، لكنه لا يتراجع ، فيقرر الجميع تركه

"١"- يشير التاريخ إلى أن المحلولة لم تكن على يد توتو ، بل إن التحريض كان من الألقاب ، وأن الجناة ثلاثة لا واحد (مصرى لسلع الزاى وأجنبيان قد استرسل شعرم وقصرت لحيتهما) ، وأن ماحو رئيس شرطة منبهة لأخيتون هو الذى قبض عليهم ، لكنه لم يقتلهم ، بل قدمهم إلى محكمة ، وطلب القتل من جراء ما اقترفوا من إثم فى حق إخناتون . انظر : جيس بيكي : الآثار المصرية فى وادى النيل ، ج ٢ ، ترجمة : شافق فريد وليبي حبشى ، ومراجعة : محمد جمال الدين مختار ، القاهرة ، ١٩٦٧م ، ص ١١٧ .

"٢"- الأمر ليس كذلك ، فسمنخ رع لشارك فعلا مع إخناتون فى الحكم فى السنوات الأخيرة ، بل افترد بعده بالحكم سنة واحدة ، وبعد موته تولى أخوه توت عنخ آمون . انظر : د. سيد توفيق : معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية ، ص ٢٠٦

"٣"- الأمر هنا يختلف عن التاريخ ، فنفر تي تي توفيت قبل إخناتون فى نهاية العام الثالث عشر أو بداية العام الرابع عشر من حكمه ، وقد حلت ابنتها الكبرى مريت آتون محلها ونقلت مكافئها . انظر : د. سيد توفيق : معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية ، ص ٢٩٩ .

وحيدا فى مدينة أخت آتون ، بعد الاتفاق على ألا يتعرض له أحد بسوء ، ويمرض إخناتون ويموت، وترجع طيبة مرة أخرى إلى ديانتها القديمة ، وكان شيئا لم يحدث ، وتطمس رسوم ديانة إخناتون من على جدران المعابد .

وكما اتضح من مقارنة الحدث الروائى فى المتن بالحدث التاريخى الفرعونى فى الهامش ، نجد أن الكاتب لم يلتزم حرفيا بنقل الحدث التاريخى نقلا توثيقيا ، بل أتاح لنفسه أن يغير فى الأحداث والحقائق بقدر ما يفيد فى دلالات القص .

فمثلا لو أمات نفرتيى قبل إخناتون ، فكيف كان له أن يبتعثها - على منهجه فى ابتعاث الشخص - لتروى ما حدث ؟ لا سيما وإخناتون نفسه قد مات فى الرواية .

كذلك لو أمد جذور دعوة إخناتون إلى الأسرة الثانية عشرة ، كما قال التاريخ ، فكيف كان سيستطيع أن يثير زخما جنليا حول سلوكيات الأم تى ؟ ولتحول الجدل إلى محاكمة للتاريخ وليس محاكمة للأُم .

وكذلك فى إغفاله حكم سمنخ رع بعد إخناتون ، ودخوله مباشرة إلى توت عنخ آمون ، ما يستقطب بؤر الصراع لتتصادم رموز القوى وتحدث النتائج المتوقعة ، فلو ذكر أن سمنخ رع استمر فى الحكم عاما بعد إخناتون ، فما فائدة تمرد الكهنة والقواد الصارم ؟ ولاعتبر ذلك بعض النجاح لإخناتون ، الأمر الذى استتبع أن يستمر رجله فى الحكم عاما بعده ، تتم فيه السيادة لآتون ، لكن الكاتب أغفل ذلك لينقل النصر حادا إلى توت عنخ آمون ، مع العلم أن التاريخ يحدثنا أن الأمونية لم تعد إلا فى حكم حور محب ، أى بعد إخناتون وسمنخ رع وتوت عنخ آمون .

كذلك فيما فعله الكاتب من تغيير تاريخ زواج إخناتون من نفرتيى ، فالتاريخ يروى أنه تزوجها بعد أن نصب ملكا ، لكن الكاتب جعله يتزوجها قبل ذلك ، حتى يكون لها دور هى ووالدها أى فى التحول الذى حدث له ، وبذلك يزداد الزخم الدائر من سوء الفهم حولها وحول والدها ، ويتحقق جدلية للصراع .

كذلك فيما أهمله الكاتب عن زواج حور محب بأخت نفرتيى ، موت نجمت ، ما يعطى سندا قويا وقوة جبلة لحور محب فى صراعه مع إخناتون ، حتى تظل قوته فى

الرواية مرهونة بقوة الكهنة ، تقوم بدور المعارضة من أجل الوطن ، وليست مرهونة بقوة الزوجة ، تقوم بدور المعارضة من أجل الذات والمنافسة .

كذلك يغفل الكاتب زواج ابنتي إخناتون : مريت آتون وعنخ اس ان با آتون من سمنخ رع وتوت عنخ آمون ، لحكمة يرى الكاتب تحققها ، وهى فى نظرنا فى بعد الشك فى دنيوية إخناتون والتي ربما تتمثل فى محاولته البحث عن تزويج ابنتيه من قائدين عظيمين ، وانشغاله بذلك على حساب ما تعمق فيه من دين ، وكذلك فى عدم وجود مسوغ يسفه اختياره لسمنخ رع شريكا له فى الحكم ، استنادا إلى أنه زوج ابنته ، كذلك عدم تسفيه اختيار توت عنخ آمون على يد الكهنة باعتباره زوج ابنة إخناتون وليس باعتباره محبا لآتون ، وبذلك نبعد عن بؤرة الصراع القائم بينهما على أساس العقيدة وقوة الجذب بين آتون وآمون .

كذلك فى إغفال نجيب محفوظ لتصيب إخناتون ولها على العرش بين يدى آمون ، ثم تحوله بعد ذلك إلى آتون ؛ ما يلزم إخناتون نفسه موقفا حادا منذ البداية ، يزيد من صلابته وإخلاصه لدينه ، مما يجعله يرفض الامتثال لرأى الكهنة بالتصيب بين يدى آمون ، ويقرر أن ينصب بين يدى الشمس .

كذلك أغفل الكاتب دور نفرتيتى الدينى ، واستقطابها لصفات إخناتون نفسه فى كونه وسطا بين آتون والناس ، وذلك ليخلص العقيدة الإخناتونية من تلك الثنائية التاريخية ، وليقدمها فى شئ من التوحيد الخالص ، الذى يشبه التوحيد الإسلامى فى تأكيد على وحدانية الإله الخالق ، وحتى لا يكون لإخناتون دور نفعى فى جهاده مع الكهنة والقواد ، وبذلك تتسح خيوط اللامساة وتتشكل حوله ، لا بصفته باحثا عن دور له ولزوجته بوصفهما وسيطين بين الإله والناس ، ولكن بصفته خلدا بمفرده للخالق الواحد .

وربما اتضح لنا هنا ، الفرق بين التاريخ المدون وبين توظيفه فى الرواية ، فالرواية التاريخية " لا تعنى بتقديم التاريخ للقارئ بالدرجة الأولى ، لأن وثائق التاريخ قليلة بأداء هذه المهمة ، وإنما تكمن قيمتها الفنية فى مدى براعة الكاتب فى استغلال الحدث التاريخى

واعتماده إطاراً ينطلق منه لمعالجة قضية حية^{١١*}، وبذلك تتحول الأحداث التاريخية إلى وسيلة وليس إلى غاية، يتوصل بها الكاتب لإبراز رؤاه الفنية وصوره المتخيلة، وليس معنى لجوء الكاتب إلى التاريخ، افتقاره للخيال في صنع أحداث معاصرة، فالرواية التاريخية عمل أدبي^{١٢*} لا يختلف عن الأعمال الروائية التي استلهمت موضوعاتها من الأحداث الحاضرة أو الواقع المعاصر، إذ إن المطلب المشترك هو البحث عن الإنسان^{١٣*}، والإنسان هنا هو إخناتون، إخناتون للتاريخ الفرعوني وإخناتون أي عصر، الباحث عن الحقيقة، عن التفرّد والكمال، المعائر ضد التيار بمفرده وبإيمانه ضد قوى الثبات والجمود والظلم في أي مكان، وبذلك نجح الكاتب في إخراج تجربة إخناتون^{١٤*} كما قال أرسطو من الخصوص إلى العموم، فهو لا يصور تجربة هذا الرجل أو ذاك كما وقعت في التاريخ، وإنما يصور تجربة كل رجل تحيط به نفس الظروف، التي أحاطت بهذا الرجل التاريخي أو ذاك، بحيث تصبح قصة إنسانية عامة يستطيع كل فرد أن يتصور فيها نفسه أو نفسه غيره، إذا اتفقت الملابسات وذلك دون التقيد بجزئيات التاريخ والاكتفاء بالخطوط العامة أو القيم الثابتة^{١٥*}.

١١*- د. شفيق السيد: تجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى ١٩٦٧م، ص ٢٥.

١٢*- د. أحمد الهورى، د. قاسم عبده قاسم: الرواية التاريخية في الأقطار العربية الحديث، ص ١٠.

١٣*- د. محمد مندور: الأقطار وفنونه، دار النهضة مصر، ١٩٧٩م، ص ١٣.

٣- توظيف الشكل والمضمون :

ويتم فيه نمو الحدث التراثي وتضخمه ليحتل العمل الروائي كلية ، سواء تم ذلك فى الشكل ، أو فى المضمون ، وبذلك تتماثل بنائية الأحداث التراثية مع بنائية الأحداث الروائية . وتمثل هذا فى رواية ليالى ألف ليلة ، حيث نمت الأحداث التراثية - المستدعاة من ألف ليلة وليلة- وتضخمت لاحتل العمل الروائي كلية .

فإذا كانت ألف ليلة وليلة ، تشكل مضمونها عبر هيكل بنائى ، يعتمد على : بداية القصة بافتتاحية ، تعتبر تمهيدا أو مدخلا أو مقدمة لما سيجرى من أحداث ، يتم فيها تقديم الشخصيات الرئيسية ، التى ستجرى الحكايات بينها ، وإظهار أزمته وأسباب مأسيتها ، والهدف من قص حكاياتها - تقسيم القصة إلى حكايات ، يسلم بعضها إلى بعض ، بعفوية وتلقائية دون تحمل أو تعمل أو افتعال - تقسيم الحكايات " تقسيما واضحا إلى ليالٍ "١٠" ، يتم فيها تقديم الأحداث - حلقات - كل ليلة ، حتى آخر ليلة ، ليلة انتهاء الأحداث - توالى الحكايات زمنيا إلى الأمام ، حتى قرب النهاية ، ثم عودتها مرة أخرى إلى البداية ، لتحقيق استدارة الزمن - نهاية الحكايات بطريقة ، ترجع فيها نهاية الأحداث إلى بدايتها بعد تحقق الهدف من الحكايات ، مما يصمم اتجاه الحدث بالدوران والنكوص إلى نقطة البداية التى انطلق منها - تداخل حكايات القصة بطريقة تتشابه فيها الحدود ، لولا خريطة عنوان الحكايات ، نتيجة لعفوية الحكى وظهور مواقف مرتجلة ، تتطلب ضرب النموذج وتبقى المثال - اختلاط الواقع بالفانتازيا وتحريك الإثس والجنان والجماد والحيوان ، بكيفية واحدة من الشعور والإحساس والطبيعة والتفكير والإدراك - استخدام الأشعار على ألسنة شخوص الحكايات ، سواء كانت إنسا أو جانا أو عفاريت ، بدلالات سيمائية ، وبوظيفة تختلف تبعا لكيفية الانخراط فى الحكايات ؛ إذا كانت الليالى العربية تفعل ذلك ، فإن ليالى نجيب محفوظ تفعل ذلك أيضا ، بل تقفوا أثرها حافرا بحالفر .

وتبدى هذا - كما سنبين - حين أسمى الكاتب روايته (ليالى ألف ليلة) ، مما يستدعى - تولدا - الليالى العربية (ألف ليلة وليلة) ، وحين بدا سرده بافتتاحية ، وحين

جعل من شهريار وشهرزاد انطلاقة العمل ومختتمه ، وحين قسم روايته إلى حكايات ، وحكاياته إلى أحداث ، تتمثل في أرقام متتالية كأنها الليالي القديمة ، وحين داخل بين الحكايات ، وحين مازج بين الواقعي والافتراضي ، وحين استخدم الأشعار ، وحين جعل حركة القصة ترتد في النهاية إلى البداية ، محققة لاستدارة الزمن .

فافتحنا ليلي نجيب محفوظ تتمثل في أربعة عناوين فرعية ، توجد على هامش الحكايات ، بوصفها مدخلا ، هي : شهريار - شهرزاد - الشيخ - مقهى الأمراء ، ثم فيها تقديم محاور العمل الروائي ، التي تتجلى في الصراع الخفي الدائر بين شهريار من جهة ، وشهرزاد والشيخ والناس من جهة أخرى .

فشهريار - بفعل حكايات شهرزاد - أصبح إنسانا آخر ، يشعر ويندم ويحزن ويتمنى ويرق ، ويتمثل أولى مظاهر تغييره في عفوهِ عن شهرزاد وزواجه منها ، وتتوالى المظاهر بعد ، إذا سرعان ما يفكر في ماضيه الدامي ويندم على ما فعل ، ويشعر بأنه يطارده ، ليس في أيامه الحاضرة فقط ولكن في مستقبله أيضا ، ومن ثم يجد نفسه محاصرا وسط ظلام الماضي ، يتمنى انبثاق نور المستقبل " ليكن الظلام كي أرصد انبثاق الضياء " ١٠ ، وبذا بدا في الافتتاحية مسهدا ، يفكر في مصير وجوده المجهول المعلق " الوجود أغمض ما في الوجود " ١١ .

وشهرزاد ، بعد أن عفا السلطان عنها ، وتزوج منها ، استمرت في تعاستها وخوفها ، تنظر إلى السلطان نظرة غير مطمئنة ، تراه فيها سفاحا وسببا لمأساتها " كلما اقترب مني تتشقت رائحة الدم " ١٢ ، بعد أن أحنمتها التجربة ، وجعلتها تضحى بنفسها ومعادتها من أجل بنات جنسها " ضحيت بنفسى لأوقف شلال الدم " ١٣ ، لذلك بدت في الافتتاحية غير راضية ، مستكينة ، صابرة ، تترصد مصيره " أما أنا فأعرف أن مقامى فى الصبر كما

١٠- نجيب محفوظ : ليلي ألف ليلة ، ص ٣ .

١١- المصدر السابق ، ص ٤ .

١٢- المصدر السابق ، ص ٦ .

١٣- المصدر السابق ، ص ٥ .

علمنى الشيخ الأكبر "١٠" .

والشيخ هو الآخر، بدا فى الافتتاحية غير سعيد وغير متحمس لشيء ، حتى لعفو السلطان عن شهرزاد وزواجه منها ، لأنه لاشيء يخرج من تعاملته ، فهو أعلم بطبائع المستبدين وحيلهم ، حيث " ما أكثر عثاق الأشياء للخسيسة "٢٠" ، لكن أمله الخفى مازال قائما فى الاجتهاد .

أما الناس فقد تجمعوا فى قهوة الأمراء ، وهم فى غاية من السعادة ، نتيجة لعفو السلطان عن شهرزاد وزواجه منها ، فلقد تخلصوا جميعا " من خوف متسلط واطمان كل لب لعزاء جميلة ، فوعده النوم بأحلام تخلو من الأشباح المخيفة "٣٠" ، ومن ثم بدوا فى الافتتاحية وهم يتمنون - فقط - للتخلص من الأشباح المخيفة . وافتتاحية الرواية وإن كانت تركز على مأساة شهرليار وتدرياحه فى مقام الحيرة والندم ، وملساء شهرزاد وتفلاقيها فى مقام الصبر والتربص ، فإتباعها تمضى بعد ذلك - فى أحداث الرواية - ضاربة صفحا عن شهرليار وشهرزاد ، حتى النهاية - وإن كان السلطان قد ظهر قبل ذلك على هامش الأحداث - عندها يبرز السلطان شاخصا ومستحوذا على أحداث الرواية ، وقد تقرر مصيره بعد ، مريدا بين المريدين :

" هجر العرش والجاه والمرأة والولد ... عزل نفسه مقهورا أمام ثورة قلبه ، فى وقت تنامى فيه شعبه آثامه القديمة الماضية ... اقتضت تربيته زمنا غير قصير ... لم يقدم على الخطوة الحاسمة حتى استغل فى باطنة الخوف ، وهيمنت رغبة فى الخلاص ... غادر قصره بليل ، عليه عباءة وبيده عصا ، مستسلما للمقادير ... "٤٠" .

والحق أن الكاتب بهذه الجزئية ، قد ضرب هدفين بسهم واحد ، ففى الوقت الذى

١٠- نجيب محفوظ : ابواب ألف ليلة ، ص ٦ .

٢٠- المصدر السابق ، ص ٨ .

٣٠- المصدر السابق ، ص ١٠ .

٤٠- المصدر السابق ، ص ٢٦٢ .

تحققت فيه ثيمة جعل اللبالي العربية من شهر يار وشهر زاد لطلاقة العمل ومختتمه ؛ تحققت أيضا ثيمة أخرى ، تتمثل في ارتداد حركة القص في نهاية الأحداث إلى بدايتها ، بعد تحقق الهدف من الحكايات ، مما وصم الزمن بالاستدارة .

ولقد قسم نجيب محفوظ روايته على غرار اللبالي العربية "١" ، إلى ثلاث عشرة حكاية ، هي : صنعان الجمالي - جمصة البلطي - الحمال - نور الدين ودنيا زاد - مغامرات عجر الحلاق - أنيس الجليس - علاء الدين أبي الشامات - السلطان - طاقية الإخفاء - معروف الإسكافي - المنبدل - البكاثين ؛ قدمت فيها الأحداث ، منسابة بغير افتعال ولا علق بين حكاية وأخرى .

وبرغم الانفصال الظاهري بين أسماء الحكايات ؛ فهي متصلة في العمق في الأحداث ، بل ومتداخلة ، فلقد تداخلت حكاية جمصة البلطي في الحكايات بعد ، حتى أخسرط في الرواية " قال عبدالله العاقل ذلك ثم ذهب صوب المدينة "٢" ، وعبدالله العاقل هذا في حكاية البكاثين هو المجنون في حكاية نور الدين ودنيا زاد وحكاية عجر الحلاق وحكاية أنيس الجليس وحكاية قوت القلوب وحكاية طاقية الإخفاء ، وهو عبدالله البري في حكاية الحمال ، وهو عبدالله الحمال في حكاية الحمال أيضا ، وهو جمصة البلطي في حكاية جمصة البلطي وحكاية علاء الدين أبي الشامات .

ولقد لجأ الكاتب إلى طريقة أخرى ، تماثل تقسيم حكايات اللبالي العربية إلى لبالي ، حين قسم أحداث حكاياته إلى مجموعة من الأرقام ، وكان لللبالي العربية بشكلها التراثري ، لا

١- قسمت اللبالي العربية إلى حكايات كثيرة ، اختلف في عددها ، منها : حكاية الملك شهر يار وأخيه الملك شاه زمان - - حكاية قتاجر والغريت - حكاية الصواد والغريت - حكاية الملك يونان والحكم رويان - حكاية الحمال مع البنات - حكاية الحامد والمصدود - حكاية الوزير نور الدين مع شمس الدين أخيه - حكاية الخياط والأحبد واليهودي والمبشر والنصراني ، فيما وقع بينهم - حكاية مزين بغداد - حكاية الوزيرين التي فيها أنيس الجليس - حكاية قتاجر أيوب وأخيه عام وأخته فتنة - حكاية الملك صر النعمان وولديه شركان وضوء المكان - حكاية المثلث والممشوق .. إلخ . انظر : كف ليلة وليلة ، ١٠ ، ٢٠ ، ٣٠ ، ٤٠ ، دار مكتبة التريبة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ب . ت .

٢- نجيب محفوظ : لبالي كف ليلة ، ص ٢٧١ .

تصلح للمعاصرة إلا إذا أخذت شكل الأرقام فى (نتيجة) ، فعكسية صنعان الجمالى تمتد من الرقم (١) إلى الرقم (١١) ، وتمتد بقية الحكايات هكذا : حكاية جمصة الباطى (١ : ١٧) ، حكاية الحمل (١ : ٢٣) ، حكاية نور الدين ودنيا زاد (١ : ٩) ، مغامرات عجر الحلاق (١ : ٢٣) ، حكاية أنيس الجليس (١ : ٢٠) ، حكاية قوت القلوب (١ : ١٧) ، حكاية علاء الدين أبى الشامات (١ : ١٨) ، حكاية السلطان (١ : ٧) ، حكاية طليقة الإخفاء (١ : ١٥) ، حكاية معروف الإسكلى (١ : ١١) ، حكاية السنبداد (١ : ٦) ، حكاية البكائين (١ : ١٠) .

كذلك استخدم الكاتب ثيمة أخرى من أهم ثيمات الليالى العربية ، وهى ثيمة اختلاط الواقعى بالفانتازيا ، وتبدى هذا فى معظم الحكايات ، بداية من الحكاية الأولى (حكاية صنعان الجمالى) ، الذى ما كاد يهبط من سريره حتى ارتطمت " قلمه بكثافة صلبة ، فجعل متسائلا :

- ما هذا ؟

جاء صوت غريب، لم يطرق أذنيه مثله من قبل ، لا صوت إنسان هو ولا صوت حيوان .. اجتاحت حواسه وكأما تنتشر من المدينة كلها .. ونطق الصوت فى غضب :

- دمت رأسى بأعمى !

صرعه الخوف ، ما به من الفروسية نرة .. ما يجيد إلا البيع والشراء

والمساومة .. أكد الصوت قائلا :

- دمت رأسى يا جاهل ...

قال بنبرات مرتجفة :

- من أنت ؟

- أنا قمقام ..

- قمقام ؟

- عفريت من أهل المدينة . "١١"

ومرورا بالجن الذى ظهر لجمصة البلطى - والذى كان سببا فى استمرار تناسخ روحه بعد ذلك فى الشخصوس المختلفة الآتية : عبدالله الحمال ، المجنون ، عبدالله البحرى ، عبدالله العاقل - ، وبممالك الماء - التى يحيا فيها عبدالله البحرى - ، وبالسحر الذى مارسه كل من سخر بوط وزرمباحة فى نور الدين ودنيا زاد وأنيس الجليس ، وبطافية الإخفاء وفاضل صنعان ، وبخاتم سليمان ومعروف الإسكافى ، وبحكايات السندباد وما فيها .

وانتهاء بالسلطان نفسه ، فى أخر حكاية (حكاية البكايتين) ، حينما مارس أحداث الحكاية داخل صخرة :

" اقترب من الصخرة .. دار حولها دورة كاملة .. ماهى إلا صخرة فى صورة قبة غير مستوية .. دنا منها فتحسس سطحها فوجده خشنا .. تكشف أسفلها عن مدخل مقوس الهامة .. اقترب منه ، أدخل رأسه متطلعا ، فجنبتة فتنة طاغية .. ما كاد يدخل حتى أغلق الباب وراءه .. "٢٠" ، " وجد شهريل نفسه فى مدينة ليست من صنع بشر ، كأنها الفردوس جمالا وبهاء وأناقاة ونظافة ورائحة ومناخا ، تترامى بها فى جميع الجهات العمائر والحدائق والشوارع والميادين المكللة بشتى الأزهار وتنتشر فوق أديمها الزعفرانى ، البرك والجداول ، سكانها نساء ، لا رجل بينهم ، ونساؤها شباب وشبابها جمال ملائكى .. وانتبهن إلى القادم ، فهرعن إلى الطريق الملكى المؤدى إلى القصر .. "٣٠" .

أيضا استخدم الكاتب فى لياليه ثيمة أخرى من ثيمات الليالى العربية ، وهى ثيمة استخدام الأشعار فى مواقف مختلفة ، تحقيقا للموازاة التراثية ، وتجسيرا لدلالات سياقية ، ففى حكاية قوت القلوب فى الرواية ، تتمثل ثيمة استخدام الأشعار مع نظيرتها فى الليالى العربية ، فضلا عن تماثل ملمح آخر اتفق بين الحكايتين ، وهو تجوال السلطان ووزيره

١١- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ١٢ .

٢٠- المصدر السابق ، ص ٢٦٤ .

٣٠- المصدر السابق ، ص ٢٦٦ .

دندان وسيافه شبيب رامة ، بين الرعية ، حين طرق الثلاثة باب علاء الدين وزوجته الأولى زبيدة :

كان ثلاثة أشباح يخترقون الظلمة صامتين ، وتحت دار قوت القلوب نادتهم أوتار عود وصوت شجى ، تهادى إليهم ينجى رطوبة الخريف :

من عادة الدهر إقبال وإقبال ** فما ينوم له بين الورى حال

كم أحمل الضيم والأهوال يا أسفى ** من عيشة كلها ضيم وأهوال

نقلت خطاهم حتى توقفت ، وهمس أحدهم : - هذا مطلبنا ياندان ! ، طرق شبيب رامة السيف الباب ففتحت جارية تسأل عن الطارق ، فقال شهریار : - دراویش من رجال الله ، ينشدون مؤانسة شريفة .. ، غابت الجارية قليلا ثم رجعت فقادتهم إلى حجرة استقبال ، ناعمة الوسائد والمفارش ، قد أسدل على ديوانها الرئيسى ستار يحجب صاحبة الدار .. تساءلت قوت القلوب : - تريدون طعاما ؟ ، فقال شهریار : - بل نريد مزيدا من غناء .. فكررت الصوت على مقام جديد ، حتى سبح الرجال فى طرب رائق ، وقال شهریار : - أنت مغنية ياهذه ؟ ، فهمست : - كلا يا رجال الله .. فقال السلطان : - صوتك ينطق بحزن دفين .. - وأى حى يخلو من حزن ؟ ، فتماعل برقة : - ماذا يحزنك ودارك ناطقة بالنعيم ؟ ، فلاذت بالصمت ، فعاد شهریار يقول : - احكى لنا حكايتك ، فصناعتنا فى الحياة مداواة القلوب الكليمة ، فشكرته ثم قالت : - سرى لا يباح يا رجال الله .. وأصرت على الصمت ، فاستأذنوا فى الانصراف ، والسلطان ضيق الصدر بصمتها .. ومال على إذن دندان قائلا : أتتى بسر هذه المرأة الصلابة " ١٠ " .

١٠- " تروى أحداث الفجر وتذكر الأشعار المستخدمة فى ذلك الحكاية فى الليالى العربية هكذا : أخذت (الجارية لمسلمين) العود وصلت نوبة يطرب منها الحجر الجمود ، ونلت الأوتار فى الحضرة يا دود ، ودخلت فى دراج القوية ، فبينما هما (الجارية لمسلمين وعلاء الدين أبو الشامات) فى حظ ومزاح وبسط وتشراح ، وإذا بالباب يطرق ، فقالت له : قم انظر من فى الباب ، فنزل وفتح الباب ، فوجد أربعة درويش وقتين ، فقال لهم : أى شئ تطلبون ؟ ، فقالوا له : لمسىدى نحن درويش غربة الديار ، وقوت لرواحنا السماع ورقائق الأشعار ، ومرافنا أن نرتاح عنده هذه الليلة إلى وقت الصباح ، ثم نتوجه إلى حال سيلنا ، وأجره على الله تعالى ، فإنا نعتق السماع ، وما فىنا واحد إلا ويحفظ قصائد الأشعار . -

ومما لا ريب فيه أن استخدام الأسعار - هنا - وإن حقق المماثلة للتراثية ، فقد فجر في النص دلالة استقطبت الحدث العام ، الذى جرى لقوت القلوب ، وكتفه فى كلمات قليلا مؤثرة ، كانت سببا فى دفع يد شهریار للحكم العادل والبطش بالظالمين ، قبل أن تكون سببا فى دفع أنه إلى الاستحسان ورجله إلى الدخول .

والحق أن الكاتب وإن كان قد التزم بمماثلة شكل بناء الليالى العربية فى سماته السابقة ، اللهم فقط فى بنية الحكى الليلية التى ترددها شهرزاد ليلة بعد أخرى متمثلة فى القول : " بلغنى أيها الملك السعيد .. " ، بوصفها ممهدة للأحداث أو رابطة بينها ؛ فإنه لم يلتزم بمضمون بناء الليالى العربية إلى حد كبير .

وإذا كان مضمون بناء الليالى العربية ، يتمثل فى مضمون حكاياتها ؛ فإن للكاتب مع

- والموشحات ، فقال لهم : على مشورة ، ثم طلع وأعلمها فقالت له : فتح لهم الباب ولطمهم وأجلسهم ورحب بهم ، ثم أحضر لهم طعاما ، فلم يأكلوا ، وقالوا له : يمدى بن زنا ذكر الله بقلوبنا وسماح المغلى بآذنا ، والله من رن قال :

وما قصد إلا أن يكون لاجتماعا ** وما الأكل إلا سمة للبهائم

وقد كنا نسمع عنك سماعا لطيفا ، فلما طلعا بطل السماع ، فما هل ترى التى كتبت تعمل القوبة جارية بيضاء أو سوداء أو بنت ناس ؟ ، فقال لهم : هذه زوجتى ، وحكى لهم كل ما جرى له ، وقال لهم : إن نسيبى عمل على عشرة آلاف دينار مهرها ، ولمهلولى عشرة ليوم ، فقال درويش منهم : لا تحزن ولا تأخذ فى خلطرك إلا الطيب ، فلما شيخ الفكية وتحت يدي أربعين درويشا ، أحكم عليهم ، وسوف أجمع لك العشرة آلاف دينار منهم ، وتوفى الشهر الذى طوك لنسيبك ، ولكن قل لها إن نسل لنا نوبة لأجل أن نحظى بسماعها ويحصل لنا اقتماش ، فإن السماع نغم كالخداة ولقوم كالخداة ولقوم كالعروحة .

وكان هؤلاء الدرويش الأربعة : الخليفة هارون الرشيد والوزير جعفر البرمكى وأبو نول بن هاشم ومسروق سيف القنصة ، وسبب مرورهم على هذا البيت ، أن الخليفة حصل له ضيق صدر فقال الوزير : إن مراندا أن ننزل ونشقى فى المدينة ، لأنه حصل عندى ضيق صدر ، فها هو البس الدرويش ونزلوا فى المدينة ، فجازوا على تلك الدار ، فسموا القنصة ، فأخبروا أن يعرفوا حقيقة الأمر . فى ليلة وليلة ، م ٢ ، الليلة السابعة والستين بعد الستين (٢٩٧) ، ص ٢١٨ .

هذه الحكايات ، عدة طرق مختلفة فى التناول :

فتارة يلتزم بما حدث لمثيلها فى الليلالى العربية كاية ، مثل حكاية نور الدين ودنيا زاد فى رواية الكاتب ، التى يتماثل ما حدث فيها لنور الدين ودنيا زاد مع ما حدث لقمر الزمان مع معشوقته فى (حكاية قمر الزمان مع معشوقته) فى الليلالى العربية "١" ، حين شاهد العفريت سخبوت جمال علاء الدين وأعجب به ، وشاهدت العفريّة زرمباجة جمال دنيا زاد وأعجبت به ، وقررا على عادتتهما فى العبث - طوال الرواية - بالبشر ، أن يجمعا بينهما ، فحملا كلا منهما من داره إلى دار الآخر ، ليتم بينهما لقاء جنسى حقيقى ، ثم أعاداهما مرة أخرى إلى دارهما ، وفى الصباح يكتشف كلا منهما حقيقة الأمر ، بعدها تحمل دنيا زاد ، ويهيم نور الدين على وجهه باحثا عنها . ومثل حكاية السندباد التى استلهم الكاتب فيها رحلات ومغامرات سندباد الليلالى العربية فى حكاياته المشهورة (حكاية السندباد البحرى)"٢" ، وألصقها بسندباد الرواية ، ليس هذه فحسب ، بل " يتفق سبب رحيل السندباد فى الليلالى وفى الرواية "٣" ، على أن مغامراته لم تكن " من أجل المكسب والحصول على المال فحسب ، وإنما كانت استجابة لنزعة فطرية فى نفسه إلى المغامرة وركوب الأخطار ، ومحاولة إثبات ذاته وإضفاء معنى على وجوده من خلال لرتياد المجهول والمغامرة "٤" .

وتارة يلتزم بما حدث لمثيلها فى الليلالى العربية جزئيا ، فمثلا فى حكاية أنيس الجليس ، يقتبس الكاتب من نفس الحكاية المشابهة فى الليلالى العربية (حكاية الوزيرين التى ذكر فيها أنيس الجليس) "٥" ، جزئية جمال للمرأة وتهافت الرجال عليها . ومثلا فى حكاية الحمال يقتبس الكاتب من حكاية الليلالى العربية (حكاية عبدالله البحرى وعبدالله

١- " ألف ليلة وليلة ، م ٤ ، بداية من الليلة (١٦٦) إلى الليلة (١٧٢) ، من ص ٣٢١ إلى ص ٣٦٠ .

٢- " المصدر السابق ، م ٣ ، بداية من الليلة (٥٣٠) إلى الليلة (٥٦٠) ، من ص ١١١ إلى ص ١٦٥ .

٣- د. مراد عبدالرحمن مبروك : العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر ، دراسة نقدية ، ص ١٠١ .

٤- د. على عسرى زيد : الرحلة القلمية للسندباد ، دراسة فنية ، دار ثلث ، القاهرة ، ١٩٨٤م ، ص ٢٧ .

٥- " ألف ليلة وليلة ، م ١ ، بداية من الليلة (٤٥) حتى الليلة (٥١) ، من ص ١٦٤ إلى ص ١٩٢ .

البرى) '١' ، جزئية ظهور عبدالله البحرى من مملكته المائية ، لينقذ عبدالله الحمال أو عبدالله البرى أو جمصة البلطى من القتل . ومثلا فى حكاية جمصة البلطى ، يستلهم الكاتب جزئية من (حكاية الصيد والعفريت) '٢' فى اللبالي العربية ، تتمثل حين ذهب جمصة البلطى فى رحلة صيد بحرية وعندما ألقى شبابه ، خرجت كرة معدنية " تناولها حانقا ، قلبها بين يديه ، ثم رمى بها فى باطن القارب .. أحدثت صوتا عميقا مؤثرا .. حدث بها شيء غير ملحوظ فتمخض عن انفجاره .. انطلق منها ما يشبه الغبار مدوما فى الجو ، حتى عانق سحب الخريف ، وتلاشى الغبار تاركا وجودا خفيفا جثم عليه ، فملأ شعوره بحضوره الطاغى ، ارتعب جمصة على إيلافه مواقف الخطر .. أدرك بسابق علمه أنه حيال عفريت منطلق من مقم " ٣ " ، وبظهور العفريت تكون اللبالي العربية قد أدت دورها فى جزئية الاستدعاء ، إذ سرعان ما يلتفت الكاتب عن تكملة الحكاية فى

١٠- ألف ليلة وليلة ، م ٤ ، بداية من الليلة (٩٣٧) حتى الليلة (٩٤٣) ، من ص ٢٦٩ إلى ص ٢٨٤ .

١١- المصدر السابق ، م ١ ، بداية من الليلة (٣) حتى الليلة (٤) ، من ص ١٨ إلى ص ٢١ . والجزئية المقتبسة مثلت فى أحداث حكاية اللبالي العربية هكذا : " ثم إبه سمى الله ورمى الشبكة فى البحر ، وصبر إلى أن استقرت ، وجذبها فلم يطق جذبها ، وإذا به تشبكت فى الأرض ، فقال : لا حول ولا قوة إلا بالله . فتعرى وغطس عليها وسار بعالج فيها إلى أن طلعت على البر ، وفتحها فوجد فيها قمعا من لحلس أصفر ملأنا ، وفمه مخترم برصاص ، عليه طبع ختم سيدنا سليمان ، فلما رآه الصيد فرح وقال : هذا ليومه فى سوق اللحلس ، فإبه يسأوى عشرة نذير ذبحا ، ثم إبه حركه فوجده تعبلا ، فقال : لا بد أن أفتح وأنظر ما فيه وأخبره فى الخروج ، ثم ليومه فى سوق اللحلس . ثم إبه أخرج سكيئا وعالج الرصاص إلى أن فكه من القمم ، وحطه على الأرض وهزه لينكب ما فيه ، فلم ينزل منه شيء ، ولكن خرج من ذلك القمم دخان صعد إلى عنان السماء ، ومشى على وجه الأرض ، فتمعجب غاية العجب ، وبعد ذلك تكامل الدخان واجتمع ، ثم اقتضض فصار عفريتا ، رأسه فى السحاب ورجلاه فى التراب ، برأس كالقبة ، ولبد كالمدارى ، ورجلين كالصورى ، وفم كالمنارة ، وأسنان كالجاراة ، ومنغار كالإبريق ، وعينين كالسراجين ، أشعث أشير . فلما رأى الصيد ذلك العفريت ، لوتعدت فراقصه ، وتشبكت أسنانه ، ونشف ريقه وعسى عن طريقته " .

١٢- نقيب محفوظ : لبالي ألف ليلة ، ص ٢٨ .

الليالي العربية ، ليسير نحو الهدف الذى اختطه طبقا لمتخيله السردى ، وليس طبقا لليالى العربية ، " فى حين تستمر قصة ألف ليلة بوصفها مغامرة فى حد ذاتها "١٠٠ . ومثلا فى حكاية علاء الدين أبى الشامات فى الرواية ، يستلهم الكاتب من ذات الحكاية فى الليالى العربية "٢٠ ، جزئية ، تتمثل فى المكيدة التى دبرها أحمد قماقم السراق ، والتى تلخصت فى دس متعلقات السلطان فى بيت علاء الدين ، ليتم فى النهاية سجنه ، حتى يخلو لحبظلم بظاظا وجه زوجته ياسمينة الجارية التى اشتراها له السلطان ، والتى كان حبظلم بظاظا معجبا بها . وتارة يستلهم الكاتب السمات التراثية لحكايات الليالى العربية ، ويدمجها بحكاية غير تراثية ، يصنعها من الخيال ، لكن هذا الصنع ليس حرا ، كما يفعل عادة الروائيين ، بل يتم على غرار الهيئة والملاح والصفات التراثية لحكايات الليالى العربية ، مثل حكاية صنعان الجمالى ، " التى لم تستوح من الليالى العربية سوى جوها "٣٣ العام ، والتى تبدأ أولى خطواتها فى الحركة بأهم ممة من سمات حكايات الليالى العربية ، وهى اختلاط الواقع فى الفانتازيا ، وليس هنا عن طريق التهويمات التى تتوصل بالتقنيات الحديث من منولوج داخلى أو تيار وعى أو أحلام ، ولكن عن طريق المشاهدة الحقيقية ، فما يكاد صنعان الجمالى يفصل من جسد زوجته أم السعد الدافئ ، ويهبط إلى الأرض ، حتى يدوس على رأس العفريت قماقم ، وتتشكل أحداث الحكاية بعد ، فالعفريت قماقم يعتبر لب الحكاية ، بل صانعها . أيضا يلجأ الكاتب إلى طريقة أخرى ليسم حكايته المصطنعة بميمس حكايات الليالى ، حيث يقسم حكاية صنعان الجمالى - مثل غيرها من الحكايات المستدعاة من الليالى العربية - إلى مجموعة من الأحداث ، تتوزعها أرقام ، تمتد من الرقم (١) إلى الرقم (١٢) وكأنها لليالى كما بينا .

١٠- د. نبيلة إبراهيم : الليالى فى الليالى ، مجلة فصول ، ص ٣٢٤ .

٢٠- ألف ليلة وليلة ، ٣ ، بدولة من الليلة (٢٠٤) حتى الليلة (٢٤٨) من ص ٢٨٩ : ص ٣١٦ .

٣٣- د. نبيلة إبراهيم : الليالى فى الليالى ، مجلة فصول ، ص ٣٢٤ .

وليس فى أحداث هذه الحكاية ما هو تراثى بعينه ، لكن الكاتب يتوسل بمؤثرات أخرى ، يسهل نمغها بالتراث ، مثل : المكان والشخص واللفة ، فبالنسبة للمكان ، فالمدينة التى يحيا بها صنعان الجمالى مظلمة فى الليل ، ووسيلة الإضاءة فى حجرته هى الشمعدان ، وحجرة ابنه فاضل وابنته حسنية مضاءة بكاب ، ينضح من نقوب المشربية ، وإيراهيم العطار صديقه يعالجه بجملة من الأعشاب ، التى يغليها حتى تترسب مادة لزجة ، ويغسل له الجرح بماء الورد ، ولصنعان الجمالى سلع من الهند والصين ، أراد أن يعطيها للعفريت ليتركه ، والعفريت يهدده بأنه سيحضره حتى ولو ذهب إلى جبال قاف ، وعندما يذهب إلى الحاكم على السلولى يتدهن بالمسك ويضع خنجرا ذا مقبض من الفضة الخالصة ، لتقاه هدية من الهند ، ويجلس معه فى جوسقه الصيفى بحديقة الإمارة ، وحولهما مائدة حافلة بالقوارير والكنوس والنقل ، ودار الحاكم هى دار السعادة المحروسة ، ودار الإمارة توجد وبجوارها بيت المال ، وبالنسبة للشخص ، فالصعاليك فى كل مكان ، وكذلك العيون مبيوثة ، وحاكم الحى يخرق الطريق فى كوكبة من الفرسان ، وبالنسبة للغة ، فالفرحة التى فرحها صنعان الجمالى قبل تكليف العفريت له بقتل على السلولى "غرقت .. فى خيبة غير متوقعة كسلعة وردت بعد أهوال من وراء البحار ثم تبين عند الفحص فى فسادها "١٠٠ .

وربما ظن الكاتب بتوسله ذلك أن يضع الأحداث فى زمن معين ، والحق أن تحديد زمن معين أمر فى غاية الصعوبة ، فالمؤثرات السابقة يمكن أن توجد فى كل زمن ، لا سيما والكاتب قد وضع القهوة من مفرداتها (قهوة الأمراء) ، والقهوة لم تشكل ملمحا فى تراث الليالى العربية ، وربما أراد الكاتب أن يستقطب البعدين معا : التراثى والمعاصر بما حشده من مؤثرات ، لتكون بمثابة اللفظة التى تقوم بنور التورية فى اللغة ، وبالتالي يسهل القذف بها فى الزمن القديم ، زمن الليالى ، وفى الزمن الحاضر وربما المستقبل ، زمن الرواية .

والحق أن الكاتب وإن كان قد التزم بشكل بناء الليالى العربية وبمعظم مضمون

حكاياتها ، دون القليل من الحكايات ؛ فإن له بعض المعارضات الوضيئة التى اتفقت مع متخيله المردى .

فإذا كانت الليالى العربية ، قد انتهت بغفو الملك شهریار عن شهرزاد فى " ليلة لا تعد من الأعمار ولونها أبيض مثل وجه النهار " ١٠٠ ؛ فإن هذه الليلة فى ليالى نجيب محفوظ كانت معتمة يختلط فيها السواد بالبياض " ٢٠ " ، وذلك لأن شهرزاد عندما زف إليها والدها خير العفو عنها " ٣٠ " ، لم تكن سعيدة ، بل ظلت متأرجحة فى توجسها بين سواد الماضى وضياء المستقبل .

وإذا كانت حكايات الليالى العربية قد انتهت بالعفو عن شهرزاد ، فإن حكايات ليالى محفوظ ، قد بدأت بالعفو عن شهرزاد .

كذلك على خلاف لليالى العربية ، التى لم يشارك الملك شهریار فى حكاياتها المروية على لسان شهرزاد ، نجد أن الكاتب يحرك الملك شهریار فى كل الحكايات ، إما مباشرة أو عن طريق وزيره دندان أو عن طريق حكامه المنتشرين فى الأحياء .

وهذه الحكايات لا يتم استدعاؤها من النيق البعيد ، على لسان شهرزاد ، ولكن تتم معايشته فى الواقع الجديد يدا بيد ، فتارة تمتد إلى بيت السلطان ، (حكاية نور الدين ودنيا زاد) ، وتارة تمتد إلى حكامه ، (حكاية جمصة البطلى) ، وتارة تمتد إلى شعبه ، (حكاية صنعان الجمالى) ، وتارة تمتد له شخصيا ، (حكاية أنيس الجليس) .

ولا شك أن هذه الحكايات ، التى دهمته فى عقر داره ، تمثل اختبرا حقيقيا لجسوى حكايات شهرزاد ، فلو كانت هذه الحكايات ، قد دهمته قبل أن يتعرف إلى شهرزاد ويستمتع منها ، فلا شك أن سيكون له معها سلوك آخر ، لكن حكاياتها روضته ، لدرجة جعلته يتعامل مع الفاحشة فى داره وكأنه إنسان أوروبا ال Gentle Man ، الذى يسعى لزواج اثنين اشتركا معا فى جريمة الزنا ، والتى تمت فى عقر داره ، وربما فى الغرفة المجاورة

١٠- ألف ليلة وليلة ، م ٤ ، الليلة الواحدة بعد الألف (١٠٠١) ، ص ٤٢٨ .

٢٠- د. نبيلة إبراهيم : الليالى فى الليالى ، مجلة فصول ، ص ٣٢٠ .

٣٠- فى الليالى العربية نجد أن شهرزاد هى التى توسلت مباشرة لشهریار بالعفو عنها .

لغرفته ، وذلك عندما حاكمت زرنباحة وسنجام ، العفريتان ، اللقاء بين نور الدين وبياع العطور ودنيا زاد أخت شهرزاد ، وعندما ظهرت نتيجة اللقاء فى بطن دنيا زاد ، فما كان من السلطان - الذى أطاح فيما مضى بأعناق العذارى - إلا أن حشد دولته ، ليتم الزواج بينهما ويباركهما بنفحة من بيت المال ، ولقد أدركت شهرزاد هذا التغيير ، لكنها توجست من تأصله فيه وذلك عندما صارحت أختها دنيا زاد بعد أن علمت بالأمر " إن عرف السلطان حكايتك ، استيقظت من جديد شكوكه ، وارند إلى سوء ظنه بجنسنا ، وربما أرسل إلى الجلاذ ورجع إلى سيرته الأولى "١٠* ، لكنه لم يفعل ، لأن حكاياته قد فعلت فعلها فى ترويضه .

وربما يكون فى روى الكاتب لحكايات الليالى ، أن يجعلها رسالة موجهة إلى الحكام المحدثين ، متوسلا فيها - على غرار ما فعلت شهرزاد ، عدم قطع رقبتك ، وآملا فى الوقت ذاته ، أن تفعل فيهم الحكايات ما فعلته مع شهریار ، الذى أضحى بسببها نموذجا للحاكم العصري .

وربما يروى حكاياته لتكون معادلا موضوعيا ، لما يحدث فى البلاد من خوارق ، من مثل صعود طبقات وهبوط طبقات أخرى ، بلا مسوغ ولا مؤهل ولا إرهاب ، وكأنه يريد أن يقول أن لا تفسير لهذا إلا عن طريق الجان والعفاريت ، التى ربما لا تكون غير الإنسان ، وبذلك يتعمق الجرح وتتغور المأساة .

*١٠- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٩٧.

الفصل الثانى

توظيف الشخصية التراثية فى بناء الشخصية الروائية

تمهيد :

المبحث الأول : شخصيات تراثية متحركة فى الحدث الروائى :

أولا - شخصيات تراثية نوات أبعاد تراثية حقيقية :

١- يمكن تحديدها فى التراث:

(أ) - شخصيات تاريخية .

(ب) - شخصيات شعبية .

٢- يصعب تحديدها فى التراث :

(أ) - شخصيات تاريخية .

(ب) - شخصيات شعبية .

(ج) - شخصيات أدبية .

ثانيا- شخصيات تراثية نوات أبعاد تراثية مقتعة :

١- يمكن تحديدها فى التراث:

(أ) - شخصيات دينية .

٢- يصعب تحديدها فى التراث :

(أ) - شخصيات صوفية .

المبحث الثانى : شخصيات تراثية غير متحركة فى الحدث الروائى :

١- شخصيات دينية .

٢- شخصيات شعبية .

٣- شخصيات أدبية .

٤- شخصيات تاريخية .

تمهيد :

لا توجد شخوص مجردة بلا أحداث ، ولا أحداث مجردة بلا شخوص ، والفصل بينهما - عمليا - غير جائز وغير مقبول ، إلا ما اصطلاح على تجاوزه - نظريا - للدارسة والتحليل .

ولا يقتصر الأمر على الشخوص والأحداث فقط ، ولكن على العمل الروائي كله ، الذى تتفاعل داخله " عناصر عدة أبرزها : الشخصية والحدث والزمان والمكان واللغة ، وهذا التفاعل بين عناصر العمل الروائي ، يجعل هذا العمل يبدو وكأنه كائن حى ، كل عضو من أعضائه يؤدي دورا بعينه ، وفى نفس الوقت لا يستغنى عن بقية الأدوار التى تؤديها سائر الأعضاء " ١٠ .

ويستقطب فورستر Forster ما يمكن أن يقال من معان حول تفاعل عناصر العمل الروائي ، وهو بصدد حديثه عن الشخصيات ، حيث يقول " يمكن للروائي أن يضع لنا عدة كتل من الكلمات التى تصف الإنسان شخصا وصفا عاما ، ويمنح هذه الكتل أسماء ، ويعين جنسهم ، كما ينسب إليهم حركات وإشارات معقولة ويجعلهم يتكلمون ، وذلك باستخدامهم الأقواس ، وربما جعلهم يتصرفون تصرفا مناسبا ، وهذه الكتل من الكلمات هى الشخصيات " ٢٠ .

وبناء على هذا التفاعل ، فإن الشخصية الروائية ، هى " مركز الأفكار ومجال المعانى التى تدور حولها الأحداث ، وبدونها تضحي الرواية ضريبا من الدعاية المباشرة ، والوصف التقريرى ، والشعارات الجوفاء الخالية من المضمون الإنسانى المؤثر فى حركة الأحداث ، فالأفكار تحيا فى الشخصية وتأخذ طريقها إلى المتلقى عبر أشخاص معينين لهم آراؤهم واتجاهاتهم وتقاليدهم فى مجتمع معين وزمن معين " ٣٠ .

ولقد اخترنا التعريف السابق للشخصية لأنه يؤكد التفاعل السابق الذى ذكرناه ، مع

١٠- د. حمدى حسين : الشخصية الروائية عند محمود نهمور بين النظرية والتطبيق ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٨ م ،

ص ٣٦ .

٢٠- أ.م. فورستر : أركان القصة ، ص ٥٦ .

٣٠- د. محمد سيد غنيم : الشخصية ، دار المعارف ، القاهرة ، سلسلة كتابك ، ١٩٨٢ م ، ص ٥ .

تفهنا أن " تعريف الشخصية مسألة افتراضية ، فليس هناك تعريف واحد صحيح ، والباقي تعريفات خاطئة .. ومن الطبيعي أن يكون لمصطلح واسع الانتشار كالشخصية تعريفات متعددة مختلفة "١٠ .

والشخصيات الروائية تتمايز فيما بينها في أنواع عديدة " بعضها يتعلق بموقع الشخصية من الأحداث وقدرتها على النمو وإدارة حركة الصراع ، وبعضها يرتبط بموقف الشخصية من الأحداث إيجابا وسلبا ، وبعضها الثالث يتصل بتعبير الشخصية عن الإنسان الفردي أو النموذج الاجتماعي "١١ .

وبالنسبة للتقسيم الأول نجد أن الشخصية الروائية إما أن تكون بسيطة وإما أن تكون نامية ، وبالنسبة للتقسيم الثاني نجد أنها إما أن تكون إيجابية أو سلبية ، وبالنسبة للتقسيم الثالث نجد أنها إما أن تكون فردية أو نموذجية .

ويمكن أن يتضح - بداية - من تسمية أنواع الشخصيات المختلفة في تسمياتها الثلاث السابقة ؛ السمات والدور المتوقع أن يبدو به كل نوع في السياق الروائي ، فسوف نتحدث - بعد - بالتفصيل عن السمات والدور الذي يؤديه كل نوع ، عندما نذكر في الصفحات التالية من سيمثله من شخوص روائية .

ولعل من المفيد هنا أن نذكر أن غالبية الباحثين يذهبون إلى أن لفظ Personality - وهو الترجمة الإنجليزية للفظ الشخصية - ولفظ 'Personalite' - وهو الترجمة الفرنسية للفظ الشخصية - مستمدان من لفظ Persona في اللاتينية القديمة ، ويتفق الجميع على أن لفظ Persona يعني للقناع "١٢ .

" ولقد ارتبط هذا اللفظ بالمسرح اليوناني القديم ، إذ اعتاد ممثلو اليونان والرومان في العصور القديمة ارتداء أقنعة على وجوههم لكي يعطوا انطباعا عن الدور الذي يقومون بتمثيله ، وفي الوقت نفسه لكي يجعلوا من الصعب التعرف على الشخصية التي تقوم بهذا

١٠- د. محمد سيد غنيم : الشخصية ، ص ٤ .

١١- د. عبدالفتاح عثمان : بناء الرواية ، دراسة في الرواية المصرية ، ص ١١٤ .

١٢- د. محمد سيد غنيم : الشخصية ، ص ٥ .

الدور "١".

وانطلاقاً من هذا الفارق التاريخي بين الوجه والقناع ، يمكننا أن نؤكد أن الشخصية الروائية ينبغي أن تفترق تماماً في توصيفها وتحديد سماتها عن وجهها الحقيقي في الواقع أو في التراث ، إن كان لها ثمة وجه حقيقي في الواقع أو في التراث .

بمعنى أنها لا تحاكم وصفاً وقياساً حسب أية أوصاف ومقاييس أخرى خارج النص الروائي ، أو بمعنى آخر فإن القناع هو المجال الحقيقي للدراسة وليس الوجه ، رغم ضرورة معرفة المسافة بين الوجه والقناع ، ليس هذا فقط بل ينبغي تحديد مقاييس وأوصاف الوجه ووضعها في مؤخرة الرأس عند دراسة القناع ، خشية أن يتم في بعض الأحيان تطابق الوجه مع القناع .

ولقد حفلت روايات نجيب محفوظ ، بجسد فائق من الشخصيات التراثية ، التي خرجت لتوها من أجداث الماضي ، لتمثل أمامنا بطريقة أو بأخرى ، إما بارزة بوجهها التراثي الحقيقي وإما مقنعة بقناع عصري ، وإما مغيرة بعض ملامحها الأولى ، لتتبدى في الحدث الروائي بطريقتين ، تتشكل ملامحهما في المبحثين التاليين .

المبحث الأول : شخصيات تراثية متحركة فى الحدث الروائى .

ونقصد بها تلك الشخصيات التراثية ، التى يتم استدعاؤها من التراث ، وتحريكها فى لية رواية لتشكّل شخوصها وأحداثها ، وبذلك تلتبس الشخصية الروائية بالشخصية التراثية أو العكس بدرجة يصعب معها الفصل بينهما والتعامل مع إحداهما دون اعتبار للآخرى . ولا تستدعى الشخصيات من التراث بكيفية واحدة ، فبعضها يستدعى بسماته التراثية الحقيقية ، التى عرف بها فى التراث ، وبعضها يستدعى - خافيا - سماته التراثية الحقيقية تحت قناع جامد من الملامح المعاصرة .

كذلك لا توجد الشخصيات فى التراث بكيفية واحدة ، فتارة يسهل تحديدها بالاسم والعصر والسنة واليوم ، وتارة يصعب جدا تحديدها ، وتارة يتنافى وجودها أصلا فى التراث ، برغم ما تتميز به من سمات تراثية .

والشخصيات للتراثية التى تم استدعاؤها فى روايات الكاتّب من التراث ، سواء بسماتها الحقيقية أو المقنعة أو بموقعها التراثى المحدد أو غير المحدد ؛ ترافقت من خلال أربعة فروع :

(أ) - رافد الدين .

(ب) - رافد الموروث الشعبى .

(ج) - رافد التراث الألبى .

(د) - رافد التاريخ .

وسوف نبحث نموذجا لكل شخصية من خلال رافدها التراثى ، ومن خلال تخراطها فى العمل الروائى فى الصفحات التالية .

أولاً: شخصيات تراثية نوات أبعاد تراثية حقيقية .

ويتم هنا استدعاء الشخصيات التراثية بشحمها ولحمها ودمها ، أى أن التراث يعطى للرواى شخوصه مجهزة الملامح والسمات والأبعاد وما عليه إلا أن يحركها بطريقته الخاصة التى تتفق مع متخيله السردى ومع ما يقدمه من تفسيرات ودلالات جديدة للمواقف والأحداث .

وربما أجرى الكاتب بعض التعديلات بقلمه فى سمات الشخصية التراثية ، لتتفق مع مايرمى إليه من مدلولات ، لكنها برغم ذلك تظل فى النهاية بسماتها التى عرفت بها فى التراث .

وبحسب تحديد موقع هذه الشخصيات من التراث ؛ تشعبت إلى :

١- شخصيات يمكن تحديدها فى التراث:

وهذه الشخصيات بتحديد الكاتب لها بالاسم والعصر ، ما يؤصل سماتها ويؤكد لها ويربطها ببيئة معينة وزمان معين تضخى فيه الشخصية وتطلق من علاقة الدال بالمدلول لتستقر فى أى زمان ومكان دلالى آخر ، لا نخطئ سماتها فيه ، لأننا قد عرفنا سلفا الأصل والمنبع .

وهذه الشخصيات تحددت فى نوعين :

أ- شخصيات تاريخية :

حفلت روايات الكاتب بكثير من الشخصيات التاريخية التى يسهل تحديدها فى التراث، توزعت فى رواياته الخمس الموسومة بالتاريخية وهى : عبث الأقدار ، رادوبيس ، كفاح طيبة ، أمام العرش ، العائش فى الحقيقة .

وسوف نختار واحدة من هذه الشخصيات التاريخية لنتمعقها بالدراسة ، وهى شخصية إخناتون فى رواية العائش فى الحقيقة .

يحدثنا التاريخ أن " شخصية إخناتون كانت المحور الذى دارت عليه الحوادث كلها" ١* فى عصره ، وأن ما فعله بالأنثيد أشهر مما فعله الفراعنة بالدروع ، وأن الناس

*١- د. أحمد فخري : مصر الفرعونية ، موجز تاريخ مصر منذ أقدم العصور حتى عام ٣٣٢ قبل الميلاد ، مكتبة الأنجلو

انقسموا عليه ، فمنهم من مجده "تمجيدا كاد يرفعه إلى درجة الألباء ، لأنه ... استطاع في ذلك الوقت المبكر من تاريخ البشرية ، أن ... يدعو إلى ما يقرب من الوحدانية ، وكان لأناشيده وآرائه أثر على من جاء بعده من الشعوب ، بل ذهب بعض المؤرخين وخاصة (برستيد) إلى تأكيد أن نشيده هو أصل المزمور (١٠٤) "١" ، ومنهم من حمل عليه "حملات منكرة ويتهمة بالضعف وتضييع الامبراطورية ، بل وينكر عليه أن أناشيده أو آراءه كانت مبتكرة ، ويغالي البعض الآخر فيحاول الحط من قيمته بإلقاء ظلال من الشك على خلقه "٢" .

والحق أن أرجح الآراء تعيد أن "إخناتون كان فيلسوفا ومفكرا من خير فلاسفة ومفكرى العالم القديم ، وإذا كانت المرارة قد تملكت نفسه بعد أن رأى الصعاب في نشر دينه الجديد ، فأهمل شأن الحرب ، وربما كان لذلك أسبابه ، وربما كان أيضا عن عقيدة راسخة في المحبة والإخاء بين الناس وكراهية منه للقتل والتخريب "٣" .

والحق أن الكاتب كان يستطيع أن ينتصر إلى أحد الرأيين : القادح أو المادح ، ويصور شخصية إخناتون على أسامه ، ومن ثم تتبنى الرواية ، لكنه فضل اللجوء إلى تبني الجدل الدائر حول الشخصية في التاريخ ، وتقديمه كما هو مختوما بأكثر علامة للاستفهام .

وشخصية إخناتون لا تتكشف في الرواية دفعة واحدة من خلال " حشد من الأوصاف الخارجية أو الجسدية أو التاريخية أو المعلومات الخاصة بها "٤" ، ولكنها تتبدى من خلال شهادات الشخصيات الأخرى لمرى مون على طريقة التحقيق الصحفي .

والشخص المتحذثة تنقسم كما في التراث إلى جبهتين : جبهة مادحة وجبهة قاذحة ، وشكل الجبهة المادحة كل من : آي - بك - نى - مري رع - محو - ناخت - بنتو - نفررتيتي ، وشكل الجبهة القاذحة كل من : الكاهن الأكبر - حور محب - تالوخيا - توتو - موت نجمت - ماي ، وكما يبدو نجد أن النسبة تمثل (٨ : ٦) ، ولعل ذلك يوضح

١- د. أحمد لغوى : مصر الفرعونية ، موجز تاريخ مصر منذ أقدم العصور حتى عام ٣٣٢ قبل الميلاد ، ص ٣٢٨.

٢- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

٣- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

٤- د. سيد حامد الساج : الرواية لنا أنبيا ، مجلة القوسل ، الرياض ، ع ٢٨ ، يونيو - يوليو ١٩٨٠م ، ص ٢٧.

موقف الكاتب من الأحداث .

ويلخص كاهن آمون رأى الجبهة القاذحة فى وصفه لإخناتون بالمارق ، وربما يريد الكاتب بهذه الكلمة دون غيرها أن يسحب موقف إخناتون من التراث ليعطيه للمعاصرة ، حيث نجده حريصا " على اختيار اللفظ الذى يطلقه على الشخصية التاريخية ، بحيث يعبر عن مدلوله التراثى ، وفى الوقت نفسه يحمل مدلولاً معاصراً "١٠٠ ، ويلخص مرى رع رأى الجبهة المادحة فى وصفه لإخناتون بالعائش فى الحقيقة .

والأمر تفصيلاً كما بدا فى أقوال الشخصيات التى عرضها الكاتب على امتداد صفحات الرواية يتمثل فى الآتى :

ترى الجبهة القاذحة أن إخناتون ما هو إلا كافر ، غريب ، أحمق ، مجنون ، مدلل ، شاذ ، مجهول الأب ، فاقد الرجولة ، مؤنث الصدر ، متنافر القسمات ، ذو طبيعة أنثوية وصورة كربية ، ليس بالرجل ولا بالمرأة ، ضعيف يحقد على الأقوياء ، مهزول الجسد ، مثير للقلق ، حقير لا يليق بعرش الفرعدين ، نظراته متحيرة ، نبات سام ، متهاف للجسم ، وجه منفر ، شخصية ضعيفة متهاكة ، أهوج يجب حصره وشكمه ، مخلوق هزيل قبيح يثير الاحتقار ، عديم اللياقة ، زاهد فى الناس ، مهووس دينياً ، شاعر ، خلق غريب لا بالذكر ولا بالأنثى يؤرقه الشعور بالنقص والهوان ، تافه لا وزن له ، أرعن مخبول ، قبيح ، مكرر ، خبيث ، حائد ، مطرب ، مهين ، ذو دهاء ومكر ، سام ، مهيب العقل ، منحرف الأفكار ، متنافر الصورة ، قبيح الوجه ، هزيل الجسم ، عاجز جنسياً ، نصف أنثى ونصف رجل ، معاشر لأمه ، غر مشوه ، شاعر بالهوان والاحتطاط .

أما الجبهة المادحة فتري أنه معجزة وهو فى العاشرة من عمره ، واهب ذاته للحقيقة ، نبيل يعيل إلى الأمور الروحية ، ذو نظرة شديدة للتأثير ، بسيط يفوق سنه بأجيال ، فذ منذ صباه كأنما ولد بعقل كاهن ، ذو حديث ساحر ونضج سريع خارق للمألوف ، الحقيقة الباقية والأمل المتجدد ، لا يهمه العرش ، ذو سحر نفاذ ، خير للبشر وأعذبهم وأرحمهم ، عاش فى الحب للحب ، لم يصدر عنه لذى لإتسان لو حيوان ، لم يلوث يده بدم ، لم يعاقب مننبها ، إيمانه راسخ متعدد ، أشبع الهواء بالسرور فى مدينة النور ، أثملت أنفاسه

قلوب الرجال والنساء والطير ، روح العذوبة والصفاء ، قوة إدراكه ونضجه تحير الجميع ، لا تهمة شئون الدنيا ، ذو خيال وثاب قوى ، لم يكذب قط ، له قوة السحر فى قلوب الناس ، حب كالسحر ، حماس عجيب ، ذكرى تنفى القلب وتتحدى الذاكرة ، ذو موهبة خارقة تستعصى على الإدراك ، نشط ، روحه أقوى من جسمه ، رجل قادر على الحب والإنجاب ، علاقته الجنسية بأمه محض افتراء ، إنسان فاق سموه أى إنسان ، يبشر بإله لا يتوافق مع طبيعة البشر ، أنبل روح حلت بجسد بشرى ، عقل ناضج ، أسطورة ذات جانبية لا تقاوم ، لا يكذب أبداً ، يتفرد بقوة خفية ، صاحب جلال ، فى عينيه خفة يطل منها الشغف العذب ، يمقت الرذيلة كما يمقت الكذب ، شجاع ، قوى الروح ، سر الحياة ، كنز السعادة ، لطيف الخلق ، إيمان راسخ ، قوة خارقة ، صمود وتحدى كالهزم .

ولا شك أن الكاتب بتقديمه للشخصية بتلك الثنائية الجدلية دون تحيز لأحدها ، يجعل القارئ فى حيرة من أمره ، تتجانبه قوى السلب والإيجاب بين الجبهتين ، وكأنه يريد أن يجعل من القارئ (قاضيا) بعد أن قدمت كل جبهة (عريضة) دعوها ، وتلك مسئولية يلقيها الكاتب على عاتق قارئه ، الذى ربما يستطيع أن يحدد موقفا أو يظل حائرا فى سراييب الغموض التاريخى .

ومن الأمور التى توصل بها الكاتب فى طمس موقفه من الأحداث ، عدم إدلاء إختاتون بشهادته ، فقد كان بوسعه أن يرجئ موته بضعة أيام حتى يقابله مرى مون ويستنطقه ، لكنه لم يفعل ذلك .

والحق أن تتبعنا السابق لصفات الشخصية ، تم بطريقة استاتيكية ، جمعت فيها الصفات من على الألسنة للوقوف على أثرها فى النفوس ، بوصفها محصلة نهائية ونتيجة بعد أن انتهت الأحداث ، الأمر الذى بسببه ابتعدنا عن ديناميكيته ، والكشف عن عمقها من " خلال وصف مجموعة الأحداث المتعاقبة عليها ووصف تفاعلها مع تلك الأحداث"١٠

١٠- David, Daiches, The novel and the modern world . (London, The university of
chicago press, LTD, 1973). P. 12.

ومن خلال تتبعنا للأحداث^{١١} التي انخرط في صنعها إخناتون ، نرى أن شخصيته اتسمت على طول الرواية بالمحورية والفردية والإيجابية بالإضافة إلى كونها نامية ومغترية ورامزة .

ولا شك في محورية الشخصية فهي صانعة الأحداث وحولها يلتف الجميع وتتشكل بؤرة الصراع والمأساة ، حيث تذكرها كل الشخص في شهادتها وتبين موقفها منها وخبرتها معها .

ولا شك أيضا في تفرداها وتميزها وهي التي وقفت ضد الكهنة والقواد وأمون والعرش ، ترهص بإله جديد وتخوض صراعا مريرا لانتى عن الاستبسال من أجله ، يكلفها كل شيء ، ولا يتبقى لها في النهاية سواه .

ولا يمكن لشخصية روائية أن تفعل كل ذلك وهي متصفة بالسلبية ، بل الإيجابية ديننها منذ الصفر ، منذ مداخلتها للحكيم آي ، معلمها ، فى الإله القديم ، حتى رفضها التخلي عن الإله الجديد . تلك إيجابية استراتيجية وليست إيجابية تكتيك ، حيث موقفه الإيجابى ظل ثابتا ومطردا على وجه واحد فى سبيل هدف واحد ، هو دينه الجديد دون دنياه ، وتلك إيجابية الاستراتيجية ، أما إيجابية التكتيك فكانت تتطلب منه أن يناور ويكر ويفر ويعلن ويكتم ليتحقق له الأمر فى النهاية دينا ودنيا .

ولا يقدم الكاتب شخصية إخناتون بعد أن اكتمل نموها واستقرت ، لتتبدى مسطحة وتكتمل بها الرواية ، مثل شخصية كل من الأم تى وفرعون العظيم والمنحطب الثالث ، وكاهن رع وهور محب ... إلخ ، ولكن يتبناها منذ الصفر حتى الممات وهي تنمو جسديا وعقليا ونفسيا وعاطفيا ، حتى ترهص بالضعف الجسدى والنبوغ العقلى والحكمة الصافية والحب العفيف ، وهذه الشخصية التي تبحث عن التفرد فى مجتمع العموم ، وتدعو بين المرئيآت إلى اللامرئى ، لا شك أنها ستشعر بالاغتراب لا سيما ولكل حتى نفرئتى الزوجة قرر هجره وتركه وحيدا يجتر تجربته وآماله وآلامه مع إلهه الجديد .

ولعل الكاتب بعدم الترامه بما حدث^{١٢} لإخناتون حرقيا فى التاريخ ، يقترب بشخصيته

^{١١}- قنظر تحليل الأحداث فى الفصل الثانى ، ص ٨٨ - ٩٣ .

^{١٢}- قنظر اختلاف ما حدث له عن التاريخ فى الفصل الثانى ، ص ٨٨ - ٩٢ .

من الترميز لكل باحث عن الحقيقة ، (مارق) فى كل عصر، فإن كان له الحق فى " ألا يتقيد
بجزئيات ما حدث فعلا وببواعثه "١٠" ، فليس له الحق فى قصر الدلالة على زمن واحد ،
لا سيما المأساة تتحقق فى عدم استطاعة فرعون الشاب بعرشه وجيشه وراثته الزاخر أن
يحقق نبوءته ، فما بالنا والحال كذلك ، بمن لا يملك فى أى عصر سوى مرقه ؟.

ب- شخصيات شعبية :

استلهم نجيب محفوظ من الموروث الشعبى ، الشخصيات الشهيرة فى ألف ليلة وليلة،
مثل شهریار وشهرزاد والوزير دندان وشبيب رامة السيف وعلاء الدين أبى الشامات
ومعروف الإسكافى وقوت القلوب وأنيس الجليس والسندباد ... إلخ ، وتمثلت فى روايته
ليالى ألف ليلة .

ولا شك أن تلك الشخصيات تمثل " مخزوناً عريقاً داخل وجدان البنية الثقافية للمجتمع
العربى " ٢٠" ، ومنلنقط من تلك الشخصيات ، شخصية شهریار ، لا سيما والكاتب قد
جعلها محور روايته منذ البداية حتى النهاية .

ولما كانت شخصية شهریار فى الليالى العربية تتمثل فى مجموعة من الصفات ،
تلازمه طوال الحكاية ، يجمعها الجبروت والبطش وسفك الدماء والترويع وحب النفس
والكبرياء ؛ فإنها تقترب - وإن كانت تنصف بالإيجابية - من التسطيع .

ولما كانت الليالى العربية قد ركزت على ما قصته شهرزاد من حكايات ، غيرت
قرار شهریار فى النهاية إلى العفو عنها ، دون التعمق فيما حدث فى شخصية شهریار عن
كيفية التحويل ؛ فإن الكاتب لم يغفل هذه الجزئية ، بل بنى الرواية على أساسها ، الأمر
الذى جعل من شخصية شهریار ؛ شخصية نامية .

يبدأ الكاتب روايته مركزاً على نفسية شهریار ، فعندما ذهب الوزير دندان لمقابلته
وجده جالسا فى حيرة وسط الظلام الدامس ، مطفئاً قنديله ، يردد كلاماً يبنى عما بداخله :
- "ليكن الظلام كى أرصد اتبناق الضياء ... ، و... - الوجود أغمض ما فى الوجود " ،

١٠- د. محمد مندور : الأديب ومذاهبه ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٩م ، ص ١٣ .

٢٠- د. حلمى بدر : أثر الأديب الشعبى فى الأديب الحديث ، دار المعارف ، ط ١ ، ١٩٨٦م ، ص ٩٩ .

ويدرك ندان صراعه النفسى وعذابه بعد أن أوقفته شهرزاد على حقيقة نفسه عبر الحكايات الكثيرة التى استمرت ألف ليلة .

وهذا المدخل النفسى لشخصية شهریار فى رواية الكاتب ، لا يبتعد كثيراً عما أحاط بمدخل اللالى العربیة من عنصر نفسى ، حين تدرك " شهرزاد بغریزتها سر عقدة شهریار ، وتواجهها بكثیر من الإدراك الواعى لعناصر مكوناتها ، وتتغلب على نزعه السوداویة ... بما ترويه من حكايات تنتقل به من ليلة لأخرى ، وتوزعه بین الأهواء والغرائز البشریة المختلفة لتعید صياغة حقيقة الحیاة فى نفسه ، وتنزع منها فكرة الخیر المطلق والشر المطلق ، وتتمى عناصر الواقعیة المتوزعة فى قصصها حیناً وعناصر الرومانسیة حیناً آخر ، وتتصیر للخیر وتتجج فى تقديم النماذج الإنسانیة بصفاتها البشریة ، القبیحة والخیرة ، وتصبح عوناً له على التخلص من دائرة العقدة التى وقع فیها "١٠٠ .

ولقد التفت الكاتب إلى ما حدث لشهریار من تغییر ، تمثل فى العفو عن شهرزاد ، لكنه ذهب بعيداً مع هذا التغير ، متجاوزاً أبعاده فى اللالى العربیة بطريقة خیالیة سافرة ، أخرجته من الموروث الشعبى ، وإن كانت تعتمد علیه ، فشهریار محفوظ ، شهریار ما بعد الحكايات ، شهریار (المعدل) بین یدى شهرزاد .

وإذا كانت اللالى العربیة تبدأ باكتشاف شهریار للخيانة فى بیته ، وقراره قتل لیه فتاة بعد أن يتزوج منها ، حتى یصل الدور إلى شهرزاد فتدشبه بروایة حكاياتها ليلة بعد ليلة حتى اللیلة الألف ، ليلة العفو عنها ، فإن نجیب محفوظ لم یغفل ذلك ، لكنه بدأ لیاليه بعد انتهاء اللالی العربیة ، وصنع لشهریار لیالى جدیدة ملیئة بالحكايات والنوادر .

وربما أراد الكاتب بذلك ، أن يضع شهریار فى اختبار حقیقى ، لمعرفة درجة تعلمه الدروس التى حفظها عن شهرزاد ، فجعله يواجه الحكايات ، لیس عن طریق السماع من ملفوظ شهرزاد ، ولكن عن طریق المعاشة والاختلاط الحقیقى .

فما كاد شهریار یعلن قراره بهدوء " - اقتضت مתיبنتنا أن یبقى شهرزاد زوجة لنا "١٠٢ وما كادت شهرزاد تعلن عن مساعدتها المشوبة بالقلق " - نجوت من المصیر الدامى برحمة

١٠٠- د. حلمى بدیر: أثر الألب الشعبى فى الألب الحديث ، ص ١٠٦ .

١٠٢- نجیب محفوظ : لالی ألف ليلة ، ص ٤ .

ربنا "١"، وما كاد الناس يعلنون عن فرحتهم بذلك :

" - الفاتحة إلى أرواح الضحايا

- من العذرى والرجال الأتقياء .

- وداعا للدموع .

- الحمد والشكر لله رب العالمين .

- وطول العمر لدرة النساء شهرزاد .

- شكرا للحكايات الجميلة.

- ما هى إلا رحمة الله حلت . "٢"

حتى تدهم الحارة الحكايات ، بداية من حكاية صنعان الجمالى والجن قمقام وقتله على السلولى ، والتي ذاعت على كل لسان واستعابها السلطان شهريل مرات ومرات ، ومرورا بحكاية جمصة البلطى والجن سنجام وقتله لخليل الهمذانى ومحاكمته بالنطع من قبل السلطان نفسه ، وانتهاء بالمنبذ الذى ألقى على السلطان شهريل دروسا فى الحياة برغم كونه من الرعاع .

والحق أن شهرزاد وإن كانت وضعت اللبنة الأولى فى صرح بناء شهريل الجديد ، فإن نجيب محفوظ هو الذى أتمها بخياله إلى أبعد مدى فى الأفاق .

فها هو شهريل الجبار الطاغى التى قالت عنه شهرزاد " - كلما اقترب منى تنفقت رائحة الدم " ٣" ، الذى لم يخرج من الليالى العربية بحسنة غير العفو عن شهرزاد ؛ ينزل بين الرعية ويعيش حكاياتهم مع الغاريت وخاتم سليمان وطاقيّة الإخفاء والرخ الطائر ، ويستمع إليهم ويتعلم منهم وينزل عن رغبتهم ، عندما يعين معروف الإسكافى حاكما لحبيهم، ويفكر فى أمر نفسه وفى أمر الوجود ، وينداح فى دائرة التفكير والانفعالات .

ولننظر إلى وصف الكاتب له وهو بصدد النهاية " قام شهريل وصدره بجيش بانفعالات طاغية .. غاص فى الحديقة فوق الممشى الملكى ، شبحا ضئيلا وسط

١- د. سيد حامد النساخ : الرواية لنا أنبيا ، مجلة القنصل ، ص ٥ .

٢- المرجع السابق ، ص ١٠ .

٣- نجيب محفوظ : ليلى ألف ليلة ، ص ٦ .

أشباح عمالقة ، تحت نجوم لا حصر لها ولا حد .. أطبقت على أنفنيه أصوات الماضى
فمحت ألحان الحديقة ، هتاف النصر ، زمجرة الغضب ، أنات العذارى ، هدير المؤمنين ،
عناء المنافقين .. نداءات اسمه من فوق المنابر .. تجلى له زيف المجد الكاذب كقتناع من
ورق متهرئ لا يخفى ما وراءه من ثعابين القسوة والظلم والتهب والدماء ، لمن أباه وأمه
وأصحاب الفتاوى المهلكة والشعراء وفرسان الباطل ولصوص بيت المال وعاهرات الأسر
الكريمة والذهب المنهوب المهدر فى الأقداح والعمائم والجدران والمقاعد والقلوب الخاوية
والنفس المنتحرة وضحكات الكون الساخرة "١٠" .

وتلفظه حجرته إلى قراره الأخير بهجر المدينة بحثا عن خلاصه ، يقول الكاتب
" هجر العرش والجاه والمرأة والولد ، عزل نفسه مقهورا أمام ثورة قلبه فى وقت تناسى
فيه شعبه أثامه القديمة الماضية ، اقتضت تربيته زمنا غير قصير .. لم يقدم على الخطوة
الحاسمة حتى استقل فى باطنه الخوف ، وهيمت رغبته فى الخلاص " ٢٠ " .

وخلاص الكاتب لشهريلر تم بطريقة مسديمية اختلط فيها الخيال بالواقع على عادة
حكايلته القديمة ، حين تتشق له الصخرة ويدخل فيها ويفعل ما بدا له ، غير أن يقترب من
باب كتب عليه " لا تقرب هذا الباب " ، لكنه بعد أن يتزوج من سيدة الصخر ويعيش فى
النعيم ويفرق فى العبادة والتأمل والشراب والرقص والغناء ، يقرر أن يقترب من الباب ،
وعندما يفعل ، يجد نفسه ملفوظا إلى العراء .

وربما نجح الكاتب فى رسم الخلاص بتلك الطريقة ، فى عدم خروج النهاية عن طبيعة
اللإالى الخيالية ، وفى تأكيد طبيعة البشر فى الخطأ حيث " تتكرر قصة بدء الخليقة من
جديد ، فضول تعبه خطيئة وتوبة تعقبها محاولة جديدة " ٣٠ " ، " فلم الجنة الحسى الساكن
دون صراع لو اعتراض "لعل ما بدا لك" ٤٠ " يتجلى واضحا ، والخروج منها أيضا

١٠- نجيب محفوظ : ليلي ألف ليلة ، ص ٢٥٦ .

٢٠- المصدر السابق ، ص ٢٦٣ .

٣٠- د. عبدالحسيد إبراهيم : نجيب محفوظ ومرحلة لشكل الأسيل ، مجلة لنداع ، القاهرة ، ع ١١ ، ص ١ ، نوفمبر

١٩٨٣ م ، ص ٥ .

٤٠- د. يحيى الرخاوى : قراءات فى نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ ، ص ٥١ .

يتجلى واضحا حين انقضى عليه المارد ، بعد أن فتح الباب ، وأرجعه إلى الأرض .

٢- شخصيات يصعب تحديدها في التراث :

وهذه الشخصيات تتميز بما تتميز به الشخصيات التراثية الحقيقية من صفات ، لكنها تختلف عنها في كونها مصنوعة من خيال الكاتب ، وغير موجودة في التراث ، لغرض فني يتطلب وجودها ، سيتضح مع غيرها من الشخصيات .

وهذه الشخصيات تحددت في ثلاثة أنواع :

أ- شخصيات تاريخية :

لجأ نجيب محفوظ كغيره من كتاب الرواية التاريخية إلى خلق شخوص ودمغها بالصفات التاريخية في رواياتهم ، وهي ليست تاريخية ، مثل شخصية مري مون في رواية العائش في الحقيقة . فكما بينا سابقا ، أن الكاتب أنطق الشخوص المشاركة في مأساة إخناتون لتتلى برأيها فيما حدث ، ولم يشأ لها أن تتطرق في فراغ أو تحدث نفسها على طريقة المونولوج ، لكنه أثار أن يخلق لها شخصية تستطعها على طريقة الديالوج ، فكانت شخصية مري مون .

وتلك حيلة من حيل كتابة الرواية التاريخية ، والتي هي كما قال والتر سكوت " رسم الشخصيات الثانوية البسيطة ، وليس معنى بساطة الشخصيات أنها تخلو من النفع أو الفنية ، لأنها تؤدي دورا حيويا وفنيا ... وهي شخصيات غير تاريخية عادة ، يستخدمها (الكاتب) في عمله الفني لتؤدي دورا يستمد أهميته من السياق الروائي الذي اختاره "١٠ .

ولقد قام مري مون بكثير من المساعدات الفنية للكاتب ، فهو الذي قدم للشخوص ومهد لها وربط بينها بمنتهى الإيجابية ، ولقد بين الكاتب ذلك صراحة حين قدمه في جزء منفصل عن بقية الشخوص ، تحت عنوان (أصل الحكاية) ، وضع فيه ملامح شخصيته وغرضه من الرحلة وبدلية الأحداث في الرواية .

فقد كان هو ووالده في طريقهما من بلدتهم مايس إلى مدينة باتوبوليس في الجنوب ، لزيارة أخته المتزوجة هناك ، وفي طريقهما شاهدا مدينة المارق ، أخت آتون ، ولقد استغل الكاتب هذه المشاهد ليقدّم لنا مدينة الأحداث ، مدينة إخناتون ، التي تشكل مكان

الرواية ، وما آلت إليه بعد أن انتهى كل شيء ، فهي " مدينة تطل من أركانها عظمة غابرة ، ويزحف الغناء بنهم على جنباتها وأشياؤها ، مترامية بين النيل غربا ومحراب الجبل شرقا ، متعرية الأشجار ، خالية الطرقات ، مغلقة الأبواب والنوافذ كالجفون المسدلة ، لا تنبض بها حياة ولا تند عنها حركة ، يجثم فوقها الصمت وتخيم عليها الكآبة ، وتلوح فى قسماتها إمارات الموت "١٠ .

ولما حاول مرى مون أن يستفسر من والده عنها ، أبان له نهاية الأحداث وهى مدينة المارق ، ومن وصفه للمارق نستطيع أن نستشف موقفه من إختاتون ، فما يلبث الغلام أن تتفجر فى نفسه منابع طلب الحكمة ، وبذلك يستغله الكاتب فى تتبع الحقيقة التى أرادها بعمله ابتداء ، وكأنه معادل موضوعى لرغبة الكاتب .

ويفترض فيمن يتتبع الحقيقة مجموعة من الصفات ألصقها الكاتب بشخصية مرى مون ، فلقد تربى فى بيئة ثقافية محبة للحكمة ، يتحاور فيها الرجال مجتمعين فى قصر والده على عادة الصالونات الحديثة " وسرعان ما استعدت ذكريات صباى فى قصر أبى بسايس ، وحوار الكبار المحموم حول الإعصار الذى أطاح بأرض مصر والإمبراطورية ، وما سموه بحرب الآلهة ، وفرعون الشاب الذى مزق التراث والتقاليد وتحدى الكهنة والقدر ، أجل تذكرت تلك الأيام المنسية "٢٠ ، ووالده باحث عن الحقيقة أيضا ، وفعل ذلك فى صدر شبابه ، والشباب منه تحدوه رغبة مقيمة فى معرفة الحقيقة .

ولعلنا هنا نواجه عيبا فنيا وقع فيه الكاتب ، فالرغبة ولدت صدفة بمجرد مشاهدة مدينة أمارق ، مما يجعل الرواية كلها تتبنى على صدفة ، والأمر بذلك خطير ، فما بالنا لو تعاملنا : ما الذى كان سيحدث بشأن الرواية لو لم يشاهد مرى مون المدينة لسنة من النوم لئنه أو لحاجة ذهب يقضيها ؟

كذلك خصه الكاتب بالإضافة إلى تراث أبيه المعروف بتوصية من والده تفتح له الأبواب المنغلقة على طريقة البطاقات الشخصية (الكروت) فى زمننا الحاضر ، وكأنها الكلمة السحرية التى فتحت من قبل لعلى بابا باب الكهف المملوء كنوزا .

١٠- نجيب محفوظ : العنت فى الحقيقة ، ص ٢ .

٢٠- المصدر السابق ، ص ٣ .

ويبدأ مري مون حركته بعد أن قرر سبيله ، مصطحبا وصية والده " - اخترت سبيلك بنفسك يامري مون ، فاذهب في رعاية الآلهة ، أجدالك ذهبوا للحرب لو السياسة أو التجارة ، أما أنت فتريد الحقيقة ، وكل على قدر همته ، ولكن احذر أن تستفز صاحب سلطان أو تشمت بساقط في النسيان ، كن كالتاريخ يفتح أذنيه لكل قاتل ولا ينحاز لأحد ثم يسلم الحقيقة ناصعة هبة للمتاملين "١٠٠ .

ومما أفاده الكاتب أيضا " بث الحياة العادية لليومية في الجو التاريخي "١٠١ ، فهي هي شخوص أخرى غير حاكمة من البشر العاديين ، بأسمائهم الفرعونية ورحلتهم بين البلاد الفرعونية وأحاديثهم في بيوتهم عما يحدث من أمور ، ومحاولاتهم تتبع ما حدث من خلال لقاءهم بالذين شكلوا الأحداث ، لا سيما والرواية تخلو من شخوص البشر العاديين من أبناء الشعب وتتحصر في الأربع عشرة شخصية تاريخية التي أطلقها الكاتب . كذلك أفاد الكاتب في الربط بين بعدى الرواية : التاريخي والمتخيل ، لا سيما في الحكم النهائي الذي سيلفظه على لسان مري مون عندما يعود إلى مدينته بعد انتهاء رحلته .

يبدأ مري مون رحلته حيث للدعة كما يقول والده ، غير منحاز لشيء ، حتى رأى والده الذي حدده في وصفه لإخناثون بالمارق ، ويقابل كل الشخوص ويسمع منها ويسجل عنها ، ويتتبع معها منهجا لا يغيره ، فهو يعرفها لنا ، ويصف مكانها وشكلها وكيف قابلته ، مثل كلامه عن تادوخيا " هي في الأصل ابنة توشراتا ملك ميتاني أصدق صديق للعرش المصري ، تزوج منها المنحطب الثالث في أيامه الأخيرة ، وهو في الستين وهي في الخامسة عشرة ، ثم ورثها إخناثون ضمن حريم أبيه عند اعتلائه العرش ، وهي تعيش اليوم في قصر بشمال طيبة مع ثلاثمائة من العبيد ، وقد استقبلتني بناء على توصية من حور محب ، في الحلقة الرابعة ذات جمال منير وكبرياء وعظمة ، ولقيتها في حجرة فاخرة وهي تجلس على كرسي من الأبنوس المطعم بالذهب ، شجعتني بابتسامة وراحت تروي قصتها "١٠٢ ، ثم يبين أنه جلس أمامها مستمعا غير متدخل في الكلام إلا في نهاية

١٠١- نجيب محفوظ : العائش في الحقيقة ، ص ٥ .

١٠٢- السيد فضل فرج الله : الرواية التاريخية في الأدب المصري الحديث ، دراسة نقدية ، ص ١١ .

١٠٣- نجيب محفوظ : العائش في الحقيقة ، ص ٦٨ .

شهادتها ، وإذا أغضت لمرأفاته يسأل عنه ، مثل حواره مع حور محب " وشملنا صمت الختام فأخنت نسق لورقي تأهباً للذهاب ، غير أنني سألته : - وكيف تقرر هجر نفرتيتي له ؟ فأجاب دون تردد : - لقد أدركت ولا شك أن جنونه جاوز خط الأمان فهجرت قصره محافظة على حياته ؟ - ولم لم تهجر المدينة معكم ؟ .. إلخ " ١٠ ، وأحياناً يتدخل في أمور شخصية مثل سؤاله لمحو " - يخل إلى أنك كفرت ببله مولاك ؟ فأجاب بعينوس : - لم أعد لومن ببله " ٢٠ . ولا ينسى أن يبين لنا أن كل الشخصيات التي قبلته رحبت به ترحيباً حاراً من أجل معرفة الحقيقة - من وجهة نظرها طبعاً - وأنه خشي مقابلة بعضهم ووقع الخوف في قلبه مثل مقابلاته لنفرتيتي ، وأن توصية والده نفعته كثيراً عند إبرازها ، وكل هذه الأشياء تؤكد الجور التاريخي وتجعله حقيقة ملموسة ، كذلك لا ينسى تبیین طريقة محدثه ، فتارة يتدخل في الموضوع مباشرة دون تقديم ، مثل توتو ، وتارة بعد أن يروى القصة يعلق عليها تعليقاً ختامياً مثل ناخت " وصمت الوزير طويلاً ثم تمت في أسي عميق : - هذه هي قصة الخداع والبرائة والحزن الأبدي " ٣٠ ، وتارة يقدم له وثائق لتثبت ما قال مثل مري رع " ومال إلى خزنة فلمستخرج منها لفافة من البردى فأعطاهما لي وهو يقول : - إنها تحوي رسالته وأنشيدته ، اقرأها بافتي وليستجيبين لها قلبك للمحب للحقيقة : فإنك لم تقم برحلتك لغير ما سبب " ٤٠ .

وإذا كانت رحلة ابن فطومة في روايته رحلة في المكان والزمان ، فإن رحلة مري رع هنا رحلة في الشخص ، برغم بدايته من مدينته سايس وتتقله بين المدن ، فالغرض الذي ظل مصاحباً له ، هو معرفة الأحداث من خلال خبيئة النفوس . وربما لم يظهر في الرواية موقف الكاتب من الأحداث ، أو مع إختفائهم أم ضده ؟ مثل موقف مري مون تماماً الذي ظل صامتاً طوال الرواية ، يقابل ويستمع ويسجل ثم

١٠- نجيب محفوظ : المقتل في الحقيقة ، ص ٥٨ .

٢٠- المصدر السابق ، ص ١١٢ .

٣٠- المصدر السابق ، ص ١١٩ .

٤٠- المصدر السابق ، ص ١٠٢ .

يفاجئنا في النهاية بموقفه " ولما رجعت إلى سايس استقبلني أبى بشوق وراح يسألني عن رحلتي وأحبته وامتد الحوار بيننا أياما وتشعب وقلت له كل شيء تقريبا ، ولكنني أخفيت عنه أمرين : ولعى المتزايد بالأناشيد وحبى العميق لتلك السيدة الجميلة"^١ (يقصد نغزيتي) فبعد أن انتهت الرحلة ومال إلى جبهة إخناتون ، نكتم الأمر وأخفاء عن والده ، وبذلك يكون قد تعلم الدرس ، درس إخناتون وما حدث له ، وتبدأ مرحلة جديدة من الإيمان الداخلي فقط دون الإعلان على طريقة مذهب النقية الشيعي ، لأن نتيجة الإعلان ماثلة أمامه في مدينة الخراب ، مدينة المارق . وإذا كانت دعوة الكاتب للمناهضين أن يستكينوا ظاهريا ، فلا شك أن تلك دعوة جديدة للاهتمام بما أسماه سابقا (تكتيكا) حتى يتلافوا الأخطاء التي وقع فيها إخناتون نتيجة لصراحة (الاستراتيجية) .

ب- شخصيات شعبية :

تعتبر أهم شخصية استقاهها الكاتب من التراث الشعبي ، محددة الملامح واضحة السمات ، هي شخصية الفتوة ، والتي يصعب إلصاقها بفرد بعينه في التراث ، لأن وجودها اشتملت عليه كل العصور ، وحمل مضامين مختلفة حسب طبيعة كل عصر "^٢ . وتعتبر أهم رواية اشتملت على شخصيات الفتوات بهذا المفهوم ، هي رواية ملحمة

^١ - نجيب محفوظ : المثلث في الحقيقة ، ص ١٦٦ .

^٢ - يذكر د. محمد رجب النجار أن " مصطلح الفتوة تتطور تطورا عجيبا على اختلاف العصور ، فالفن في عرف المجتمع الجاهلي ، هو الذي تتجسد فيه الصفات التي تتطلبها القبيلة على أتم وجه ، كالفروسية والشهامة و الشجاعة والمروءة والكرم والنجدة وغيرها من الفضائل التي نعرفها عن (المثل) أو النموذج الجاهلي ، وفي عصر صدر الإسلام فتتلقت المثل الطليا بعد أن طمعت بالمثل والفضائل التي جاءت بها العقيدة الإسلامية ، فتسقت مقلوبها وتغلورت في منلول جديد ، فوالمه المثل الديني والشعبي للإسلم على بن أبي طالب ، فتي الفتان ، حيث (لا فتى إلا على) ... إلخ " . لمعرفة المزيد انظر : د. محمد رجب النجار : حكايات الشطار والعلماء في التراث العربي ، عالم المعرفة بالكويت سبتمبر ١٩٨١م ، الفصل الثاني ، بداية من ص ١٠٩ .

الحرافيش "١" ، التي زحرت بكثير من الفتوات الذين وصل عددهم إلى سبع عشرة فتوة ،
تتابعوا كالتالي : عاشور الناجي - درويش زيدان - عاشور الناجي - شمس الدين -
سليمان - عتريس - الفللي - النفسخاني - وحيد - نوح الغراب - سمكة العلاج - جلال
- مؤنس العال - سمعة الكلبشي - سماعة - فتح الباب - حميدة - حسونة السبع -
عاشور الناجي .

وسوف نختار من تلك الشخصيات ، شخصية شمس الدين ووالده عاشور الناجي ،
لتحقق كثير من تقاليد الفتوة فيها .

مات عاشور الناجي ، بعد أن أقام فتوته على مبادئ ستة .

١- إلزام نفسه بعمله السابق قبل الفتوة .

٢- إلزام نفسه بذراه التي كان يسكنها قبل الفتوة .

٣- إلزام كل تابع من أتباعه بعمل يرتزق منه .

٤- فرض الإتاوة على الأعيان والقادرين لإنفاقها على الفقراء والعاجزين .

٥- الانتصار على فتوات الحارات الأخرى لفرض مهابة الحارة .

٦- الارتباط بأئشيد النكية وألحائها .

وتلك هي سمات الفتوة الحقيقية ، التي تختلف عن سمات البلطجة ، التي حاول

درويش زيدان أن يمارسها ، والتي تحمل مضامين مخالفة تماما لما سبق .

وللفتوة مؤهلات ، يجب أن تتوفر في صاحبها ، تستقطب في كلمتين : القوة
والشهامة ، فالقوة بلا شهامة تصبح بلطجة ، والشهامة بلا قوة ترشح صاحبها ليكون وجيه
الحارة وليس فتوتها .

وتعتمد القوة في جسد عاشور العملاق ، الذي يشبه للشور ، وصوته الأجنح القوى ،
وفكه الذي يشبه فك حيوان مفترس ، وشاربه الذي يشبه قرن الكبش ، وقدميه الضخمتين ،

١١- اشتملت أولاد حارتنا أيضا على كثير من شخصيات الفتوة الحقيقية ، لكن بشكل مقتضب يحمل لمعانا دينية ، يمكن

إرجاعها إلى شخوص بعينها في القرائن ، مثل : سيدنا آدم ، سيدنا موسى ، سيدنا عيسى ، إلخ ، لذا اكتفينا بملحمة

ونضارته التى جعلته حتى الأربعين لم يشب له شعر ، وصورة الأسد المرسومة فى صفحة وجهه .

أما الشهامة ، فتمثلت فى عدم استغلاله لقوته إلا فيما ينفع الناس ، وفى أنه " كان راعى الفقراء ، يتصدق عليهم ، ولم يقنع بذلك ، فكان يشتري الحمير ويسرح بها العاطلين ، أو يبتاع لمن يريد عملا ، السلال والمقاطف وعربات اليد ، حتى لم يبق عاطل واحد فى الحارة ، عدا العجزة والمجاذيب " ١٠ .

وبالإضافة إلى القوة والشهامة ، ارتبط بالتعاليم الروحية ، والتى تتمثل فى التكية ، فجاء بعمال لتنظيف الساحة والممر ، وتطهيرها من تلال الأتربة والزباله " ٢٠ " ، وارتبط بالحارة ومصالحها حيث ، " شيد حوض مياه الدواب ، والسبيل ، والزاوية " ٣٠ .

وإذا كانت الفتونة بناء على ذلك قد أُنْتُه قائمة تسعى ، بوصفها مطلباً شعبياً ، فإن ابنه شمس الدين قد نالها من بين فكي الموت المخضيين بالدماء ، حين صارع غسان على اللقب بعد اختفاء عاشور الناجي " تقارباً خطوة فخطوة ، حتى التصفا تملأ ، ولف كل منهما نراعه حول الآخر ، وشد كل بما فيه من عزم وإصرار وقوة ، حتى انتفخت منه العضلات ونفرت المروق ، فغرزت الأقدام فى الرمال ، وتعمقلت لإرادة صلبة تروم اعتصار الخصم وتصفيه ماء حياته ، وحملت الأعين فى ذهول وتوقعت لدم أن ينفجر ، وتتابع الثواني منصهرة فى الأتون الملتهب ، وانحبست الأنفاس فلم تسمع نلمة واحدة ، حتى تلاهى حاجبا غسان فى عبوسة حاقدة ، وبدا متحدياً للمستحيل والقدر ، أو أنه غالب الفرق ، ويدافع الجهور ولو بالجنون ، ويطلق الحقد الأعشى على اليأس الزاحف ، ويتخاذل رغم الإصرار والكبرياء والغضب ، ويتخبط وتترنح ساقاه ويتهلوى فى العجز ويشهق فلا يرحمه شمس الدين ، حتى تسقط نراعه وتتداعى رجلاه وينهم ، ويقف شمس الدين لاهثاً ، غارقاً فى العرق ، ويغلب صمت للذهول ، حتى يمشى شعلان الأعور إليه

١٠- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٧٤ .

٢٠- المصدر السابق ، نفس الصفحة .

٣٠- المصدر السابق ، نفس الصفحة .

بملابسه وهو يقول : - نعم الفتى ... ونعم الفتوة " ١٠٠ .

وهكذا صار شمس الدين قوة مكان أبيه ، ماضيا على نهجه ومبادئه السنة ، راعيا للحرافيش ، شاكما للمسادة والأعيان وغتوات الحارات الأخرى ، مثابرا على عمله سواقا للكارو ، دافعا كل رجل من رجاله إلى حرفته ، غير متخل عن شقته الصغيرة مسكنا ، "وسرعان ما صار من رواد الزاوية وأصدقاء الشيخ حسين قفة ، ومن أموال الإتاوات جدد أثاث الزاوية ، ورحب باقتراح للشيخ حسين قفة ، فأنشأ كتابا جديدا فوق السبيل " ١٠١ .

ويستمر مصير الشخص طوال الرواية معلقا بمبادئ عاشور السنة ، بين العدل والظلم ، بين الموت والميلاد ، بين أحلام الفتوة الحقة وكوابيس البلطجة .

وذلك لأنه ما كاد عاشور الناجي يموت ، ويتبعه شمس الدين ، حتى ماتت بعدهما المبادئ السنة ، ليحل محلها جيروت البلطجة ، الذى فرضه الفتوات الذين توالوا بعد ، وهم : سليمان ، عتريس ، الفللى ، الفسختلى ، وحيد ، نوح الغراب ، سمكة العلاج ، جلال ، مؤنس العال ، سمكة الكلبى ؛ فلا يلبث الناس أن يعيشوا فى هم ونكد وآمالهم معلقة بالمبادئ السنة ومعها عاشور الغائب .

ويتخيل الحلم حقيقة بتولى سماحه وبعده فتح الباب زمام الفتوة ، وينعم الناس بمبادئ عاشور السنة العادلة لفترة من الزمن ، لكنهم ما كادوا يهنأون بها حتى يجدوا أنفسهم مرة أخرى تحت نيبابيت بلطجية حميدة وخلفه حسونة السبع ، فتطلق آمالهم مرة أخرى بالمبادئ السنة ومعها عاشور الغائب .

ثم يشاء الكاتب أن ينهى روايته بعودة عاشور الناجي متمثلا فى حفيده عاشور بن ربيع الناجي ومبادئه التى أعلنها والتى هى المبادئ السنة لفتوة عاشور الناجي ، وبذلك تكتمل الدائرة ، ومن ثم تتغلق على طرفين ، يمثلها عاشور الناجي ومبادئه السنة .

والحق أن الكاتب حين استلهم ثيمة الفتوة فى رسم الشخص ، جعل منها مدخلا لصب مسيرة الحياة وفلسفتها ، وتلك مسيرة بدأها منذ ولاد حارتنا ، حين صب مسيرة الحياة فى إطار دينى شعبى مسطح للترميز ؛ أمكن كشفه وضبطه مع كثير من الحرج الأمر

١٠٠- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ١٠٤ .

١٠١- المصدر السابق ، ص ١٠٨ .

الذى جعله يعيد صبه فى قالب جديد من الموروث الشعبى ، الذى لا يتكى على الدين بقدر ما يتكى على صنع الأسطورة ، حين تحولت حكاية عاشور الناجى فى بداية الرواية إلى أسطورة ، شكلتها الأسم وجمعت فيها كل المعانى المطلقة ، لدرجة جعلتها تصوغ حلم البشر وتصنع من الماضى حلم المستقبل ، وكأن الحركة وإن كانت إلى الأمام فى ظاهرها ، فما هى إلا ارتداد إلى الخلف .

وهذه الجزئية بالذات هى التى استقطبت المعنى التراثى الشامل لأولاد حارتنا فى ملحمة الحرافيش ، والذى اكتمل بعودة عاشور الناجى فى نهاية الرواية ، وكأنه المهدى المنتظر، أو الحقيقة التراثية التى تتلخص فى أن حال هذه الأمة الآن لا يصلحه إلا ما أصلح أولها .

ج- شخصيات أدبية :

ربما كان صعبا أن نحدد شخصية أدبية بعينها وظنها للكاتب من التراث فى روايته ، رغم تشابه شخصية ابن فطومة فى رواية رحلة ابن فطومة ، فى الاسم مع شخصية ابن بطوطة ^١ فلا شخصية ابن بطوطة ممثلة فى رواية الكاتب بالطريقة التى عرفت بها فى التراث ، سواء بصورتها الحقيقية أو المحورة أو المقتنة - أحياءا وسمات - ، ولا شخصية قنديل محمد العنابى موجودة فى التراث بالطريقة التى مثلت بها فى الرواية ، سواء بصورتها الحقيقية أو المحورة أو المقتنة - أحياءا وسمات - ، مثلما وجدت مثلا شخصية أحمر أو شخصية إخناتون أو شخصية فرعون فى التراث وفى الرواية .

والسبب الواضح - فى نظرنا - الذى ربما وضع شخصية قنديل محمد العنابى فى موازاة مع شخصية ابن بطوطة ، هو مشابهة كنيته الاسمين والرحلتين فى الجنس للتخلص .

واعتقد أن الكاتب لو أسقط كنية بطل رحلته ، وأسمى للرحلة اسما آخر ، غير رحلة

^١ - مدحا شخصية ابن بطوطة هنا بالأدبية ، مع طمنا أنه : رحلة ، جغرافى ، قديم ، فاض ... إلخ ، وذلك لاندماج رحلته

بأند الرحلات ، مثلما هو الحال مثلا : لو مدحا شخصية مثل القبط بالرواقية ، فى عمله المندمج بها : سفرة ، مع طمنا

له : شاعر ، كبيب ، صحنى ، سياسى ، بلعث ... إلخ .

ابن بطوطة ، كأن يقول مثلا : رحلة البحث عن المثال ؛ لما تداعى إلى الأذهان اسم ابن بطوطة ، ولانداحت الرحلة وتماهت وسط رحلات التراث الكثيرة بلا تمييز وتحديد ، فالتفتل بين البلاد وارد فى كل أنب الرحلات ، بداية من رحلة سليمان التاجر سنة ٢٢٣هـ وحتى رحلة أنيس منصور فى أواخر هذا القرن .

والحق أن الكاتب لوفعل ذلك أيضا ، لظلت بعض المشابهات شاخصة بين ابن بطوطة وابن بطوطة ، فناهيك عن تشابه الكنييتين والرحلتين جناسا ناقصا ، نجد أن عمرها من بداية الرحلة يكاد يكون متقاربا ، ففى الرواية لم يكد ابن بطوطة يبلغ العشرين من عمره حين قرر الرحلة ، وفى الرحلة للتراثية لم يكد ابن بطوطة يتجاوز الحادية والعشرين من عمره حين قرر الرحلة أيضا .

كذلك فإن ابن بطوطة خرج ولم تكتمل دراسته بعد ، تماما مثل ابن بطوطة الذى خرج فى رحلته هو الآخر ولم تكتمل دراسته بعد ، فاستكملها على الطريق . وكلاهما خرج وحيدا ، ليس له صاحب ، مع قافلة من القوافل ، يفترق عنها عند أول منعطف ، ثم يتبعها بأخرى ، يفترق عنها أيضا عند أول منعطف ، وهكذا ... حتى الدافع إلى الرحلة يتفق الاثنان عليه ، وهوالشوق إلى المعرفة والتعطش إلى العلم والدين .

كذلك مارس ابن بطوطة كثيرا من الأحداث التى مارسها ابن بطوطة فى رحلته ، فمثلا " لم يضطر إلى التصطك أو الكنية ، بل سار على سمنه ، شيخا كريما على نفسه و على الناس " ١٠ ، ومثلا " كان يغير اتجاهه فى الرحلة تماما ويتجه إلى ناحية أخرى غير التى كان يقصد إليها ، لأن الهدف الرئيسى عنده كان الرحلة فى ذاتها ، وكل البلاد عنده سواء " ٢٠ ، وكان يغير " رفقته مرة بعد مرة ، لأن اهتمامه برؤية الناس والغرائب كان يضطره إلى التخلف عن ركبته أو رفقته ، ليقضى ملربه ، ثم يلحق بأى رفقة أخرى ويمضى فى سبيله " ٣٠ ، وكان " يهتم اهتماما شديدا بلقاء الأولياء ، وشيوخ الصوفية

١٠- د. حسين مؤنس : ابن بطوطة ورحلته ، تحقيق ودعوة وتحليل ، ص ١٤ .

٢٠- المرجع السابق ، ص ١٩ .

٣٠- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

والزهاد وأصحاب الكرامات "١٠".

ومنهج كل منهما في الرحلة واحد ، فكلاهما " يذكر البلد ويصفه ويعين حدوده ، ويذكر ما شاهده فيه ، ويروي ما عرفه من عادات أهله ، ونظام حياتهم ومأكلهم ومشربهم وملبسهم ، ثم يتحدث عن سلطان البلد وكيف رآه ؟ وماذا جرى بينه وبينه ؟ وقد يعقب بذكر شيء من التاريخ "١١".

والحق أنه برغم وجود مثل تلك المشابهات ، فإنه أيضا يصعب الجزم بوجود علاقة توظيف بين الشخصيتين ، وإن كانت هناك علاقة توظيف بين الشكاين فقط : الروائي والتراثي ، وذلك لتفريق مضمون رحلة ابن بطوطة تماما ، من الرواية ، إذ لا وجود لها سواء بطريقة حقيقية أو محورة أو مقتعة ، وما تبدى من مضمون في الرواية ابتعد تماما عن مضمون الرحلة في التراث ؛ الأمر الذي جعل تلك المشابهات غير مخصصة تخصيصا صارما ، يقصرها على رحلة معينة من التراث دون غيرها .

وإذا كنا لا نستطيع أن نجزم بتحديد شخصية قنديل محمد العنابى الحقيقية في التراث ، وأن نربط بينها وبين شخصية ابن بطوطة في رحلته ، اللهم إلا في بعض المشابهات - سمات وأحداثا - فما الذى أفاده الكاتب من عقده لهذه المشابهات ؟ .

ربما أفاد في نظرنا تأكيد تراثية عمله الروائى ، إذ بمجرد ذكر تلك المشابهات التراثية المتموهة ، غير المحددة ، نتشخص المادة الروائية تراثا ، ومن ثم يفد الشكل الروائى الذى ارتضاه الكاتب ، فى إظهار متخيله المردى فى شكل أدب الرحلات فضلا عن إظهاره أيضا فى شكل المخطوطة المحققة علميا .

١٠- د. حسين موسى : ابن بطوطة ورحلاته ، تحقيق ودراسة وتعليق ، ص ٢٦.

١١- المرجع السابق ، ص ٢٤٠.

ثانيا : شخصيات تراثية نوات أبعاد تراثية مقنعة :

ويتم هنا استدعاء الشخصية التراثية وإخفاؤها تحت قناع من السمات الروائية المعاصرة ، بهدف فنى ينحو إلى الترميز غالبا.

وتختلف الشخصيات التراثية ، فى سهولة وصعوبة كشفها ، بحسب كثافة القناع ، فمنها مايسهل كشفه بسهولة - بمجرد النظر- مثل شخصيات أولاد حارتنا ، ومنها ما يستحيل كشفه ، برغم تحديد ملمحه التراثى ، مثل : شخصيتى البلخى فى ليالى ألف ليلة والجنيدى فى اللص والكلاب .

ويندرج الأمر - تفصيلا - فيما يلى :

١- شخصيات يمكن تحديدها فى التراث .

وهذه الشخصيات يمكن معرفتها بسهولة رغم القناع الذى تخفت خلفه ، ولقد تميزت فى نوع واحد :

أ- شخصيات دينية :

حظت أولاد حارتنا بكثير من الشخصيات الدينية المقنعة ، لا سيما فى الفصول الأربعة الأولى ، المعنونة بأسماء : أدهم - جبل - رفاعه - قاسم . وتتوعد ما بين شخصيات رئيسية وثانوية ومسطحة ونامية ، لكنها جميعا اتفقت فى إيجابيتها .

ولقد حاول كثير من النقاد^{١٠} فك شفرة (قناع) تلك الشخصيات ، ووضعها فى سياقها التراثى ، منهم تلك المحاولة الجادة التى تضمنها كتاب (الطريق إلى نوبل ١٩٨٨ عبر حارة نجيب محفوظ) لمؤلفيه : د. محمد يحيى ومعتز شكرى ، وفيه نجد جميعا لما يكاد أن يكون قد استقر عليه النقاد ، من حل لشفرة تلك الشخصيات على النحو التالى :

^{١٠} - منهم على سبيل المثال لا الحصر : - د. الطاهر أحمد مكى : أولاد حارتنا لنجيب محفوظ ، محاولة لتفسير بعض

رموزها ، مجلة عالم الكتب ، ص ٩٥ . - د. صلاح فضل : شفرات النص ، ص ٥٢ . - طلعت رضوان : أولاد حارتنا

بين الإبداع الفنى والنص الدينى ، مجلة لفرول ، ص ١٤٠ .

١- فصل أدهم :

أدهم : آدم عليه السلام .
إبريس : إبليس .
أميمة : حواء .
قدرى : قابيل .
همام : هابيل .
عباس : عزرائيل .
جليل : جبريل .
رضوان : حارس الجنة .

٢- فصل جبيل :

جبيل : موسى عليه السلام .
الأفندى : فرعون .
السيدة هدى هاتم : امرأة فرعون .
زقلط : هامان .
عم حمدان : كبير بنى إسرائيل .
قدرة : الذى وكزه موسى فقضى عليه .
دعيس : الذى استغاث بموسى .
ضلمة : الذى جاء من أقصى المدينة يسعى .
المعلم الباقىطى : شعيب عليه السلام .
شفيفة : بنت شعيب عليه السلام التى تزوجها موسى .
سيدة : أختها ، بنت شعيب عليه السلام الأخرى .

٣- فصل رفاعة :

رفاعة : عيسى عليه السلام .
زنفل : هيرودس .
خنفس : بيلاطس .
يلسمينة : يهوذا .

شافعي : يوسف النجار .

عبدة : مريم عليها السلام .

حسين ، علي ، زكي ، كريم : الحواريون .

٤- فصل قاسم :

قاسم : سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام .

صادق : أبو بكر الصديق .

المعلم يحيى : ورقة بن نوفل .

المست قمر : السيدة خديجة .

سكينة : السيدة نفيسة صديقة السيدة خديجة .

قنديل : سيدنا جبريل عليه السلام .

بدرية : السيدة عائشة .

حسن : سيدنا علي .

زكريا : أبو طالب ، عم النبي.

بالإضافة إلى شخصية الجبلوى ، التي توافرت في كل فصول الرواية ، والتي حلت شفرتها على أنه الله ، سبحانه وتعالى .

ولقد تتبعنا صفات (القناع) الذي ظهرت به تلك الشخصيات التراثية المشفرة في الرواية والتراث "١" ، في مستويات أبعاد صفاته الثلاثة : النفسية والاجتماعية والجسمانية، فكانت على النحو التالي :

"١- وهي الصفات التي أسلفنا خط ، ورجعنا في ذلك إلى :

(أ) أبو عبدالله محمد بن أحمد الأصبهاني القزويني ، ت : ٦٧١ هـ : الجامع لأحكام القرآن ، دار الكتب العربي ،

١٩٦٧ م .

(ب) أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي ، ت : ٧٧٤ هـ : تفسير القرآن العظيم ، طبع بدار إحياء الكتب

العربية ، القاهرة ، ب . ت .

(ج) أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي ، ت : ٧٧٤ هـ : قصص الأنبياء ، دار نهر النيل ، ط ١ ، ١٩٨١ م.

(د) عبدالوهاب النجار : قصص الأنبياء ، بيروت ، لبنان ، ط ٢ ، ١٩٨٧ م .

الشخصية : أبعاد صفاتها النفسية والاجتماعية والجسمانية فى الرواية

أدهم :

ابن جارية سوداء - وجهه أسمر - أصغر أخواته - على دراية بطباع المستأجرين ويعرف أكثرهم بأسمائهم - على علم بالكتابة - ضعيف - كان يشعر بالفارق بينه وبين إخوته - اتخذ من الأمانة شعارا - مؤدب - يسلم إخوته رواتبهم فى أدب ينسيهم مرارة الحنق - عاشق للحديقة والنأى - حزن على طرد إدريس وسكت نأيه - فى زفته كان يرتدى جلبابا حريريا ولاسة مزركشة - كان زوجا مترع القلب بالمحبة وحسن المعاشرة - حاجباه خفيفان - يبيع خيارا - لا ينكر أباه إلا مصحوبا بالإكبار - ينكر على أخيه فظاظته .

إدريس :

الأخ الأكبر - ابن الجبلوى - المشرح الطبيعى لإدارة الوقف - حجمه كبير - ينتفخ كالديك المزهو ، ليعلم للأبصار فوارق الحجم واللون والبهاء ، بينه وبين أدهم - هو وأشقائه أبناء هاتم من خيرة النساء - متكبر - صلف - متمرد - قوى - جميل - يسرف فى اللهو - لم يسهى قبل ذلك اليوم (يوم التكليف بإدارة الوقف) إلى أحد من إخوته - كان قبل ذلك اليوم شابا كريما حلو المعشر ، حائزا للود والإعجاب - كان يضم لأدهم شيئا من الإحساس بالفارق لكنه لم يعلن ذلك - لونه مضىء - يسكر كثيرا - عيناه ذاتفتان - أشعث الرأس - اتحصر جيب جلبابه عن شعر بصره - بعد التكليف بإدارة الوقف لأدهم ، يسجل كل يوم حماقة جديدة - يشتم بأفدع الشتائم - عار كما ولدته أمه - يترنم بأفحش الأغاني - يتجول فى خلاء الفترات يتحدى كل عابر بنظرات جهنمية - يتحرش بكل من يعترض سبيله - يتحاشاه الناس كاظمين غيظهم - لا يحمل لغذائه هما - يمد يده ببسالة إلى الطعام حيث وجدته فى مطعم لو على عربة فيأكل دون شكر منه ، أو محاسبة من الآخرين - يعربد فى أول حانة تصادفه - يسكر بالبوذلة - ينطلق كالنافورة بأسرار أسرته ، مفوها

بثورته على أبيه - يدخل فى قافية ليغرق فى الضحك - يغنى إذا لزم الحال ويرقص - تنتهى مسرته بمسركة ثم يذهب مشيعا باللغات - تحاماه الناس وسلموا بمصيبته كأنه مصيبة من مصائب الدهر - غرر بنرجس الخادمة بمكيدة - رث الهيئة - فى محاولته للوقعة بأدهم ، بدا متواضعا حزينا ، مأمون الجانب - خشوعه محزن كفجوره - يعمل بلطجيا - لا ينكر أباه إلا مصحوبا باللغات - صوته قوى كالرعد - يتشاجر مع زوجته - ينكر على أخيه طيبته - يتجسس على أفعال الآخرين .

: أميمة

تكونت كظل جديد من ظل أدهم - خرجت من موضع ضلوعه - فتاة سمراء مليحة - شفتاها غليظتان مليحتان - ظلها جميل - طيبة - زوجة واعية - ترعى زوجها كأنه ابنها ، وتوادد حماتها وتخدمها - تولى جسداه العناية التامة - تحب الحديقة - حاجباها مزججان .

: قدرى

نظرة الصائد المتجلية من عينيه أضفت على سحنته حدة ، ميزته بطابع خاص - يؤذى الناس فيجذب الرجل من قفاه ويضربه - لا يجرو أحد على منازلته - لا يعجبه أخوه مثلما لا يعجبه جده - له علاقة بهند ابنة عمه - يرعى الغنم - حافى القدمين - شبه عريان - يشبه أخاه همام .

: همام

نو حياء - نو جلباب أزرق بسيط - نو طاقية باهتة - ينتعل أديم الأرض - وصفه الجبالوى بأنه شاب نظيف - يشبه قدرى .

عباس مجليل

: رضوان

من أولاد الجبالوى ، الذين استحبوا الفراغ والدعة وعريضة الشباب - يعزفون لحن السمع والطاعة - يضمرون لأدهم الإحساس بالفرق بينهم وبينه - لونهم مضىء - ألوياء الجسد - يلهون فوق السطح - يأكلون ويشربون ويقلمرون - متزوجون جميعا - ورثوا عن أبيهم كبرياءه -

تكدروا جميعا من طرد إيليس ، وتوقف سمرهم فوق السطح ، لكنهم عادوا مرة أخرى بعد ذلك إلى السمر - عباس وجليل عقيمان - رضوان لم يعيش له ولد - رضوان حاول مساعدة إدريس عن طريق إقناع أدهم بمساعدته.

: جبل

ربيب هدى هاتم حرم الناظر - يعتبر ابنها - لم يعرف من الدنيا إلا بيتها - يعمل بين المستأجرين من آل حمدان ، لكنهم لا يحبونه - مورد الوجه - تجرى حيوية الشباب فى جسمه الفارع القوة - وجهه ذو ملامح صريمة - أنفه مستقيم - عيناه كبيرتان ذكيتان - جاد - يتكلم بأدب - والداه من جبل - عمله أن يسجل فى الدفاتر عددا من عقود الإيجار ، وأن يراجع الحساب الختامى للشهر - لم يكن ممن يحبون الخلوات ، لكنه أحبها بعد ذلك - يده شديدة - أبوه رجل طيب ، وأمّه امرأة شريفة - عندما شاهد مكان دفن قدرى ، جف ريقه ، ولرّعت فرائصه ، وفر بنفسه وهو فى ضيق شديد - يرتدى عباءة فاخرة ، وعمامة عالية ، ومركوب ثمين - ليس من الرعاع ولا من اللصوص - له جسم فتوات - شديد الحذر - ذكى - تزوج - حملت زوجته - عمل حاويا - يسير بجسمه الفارع فى جلباب خشن ، مشمرا وسطه بحزام غليظ ، وفى قدميه مركوب شبه بال ، وعلى شعره طاقية عتماء .

: الألفندى

متجهم الوجه - متلفع بعباءة - وجهه غاضب مشئت - خطواته حادة غاضبة - يمسك مسبحة طويلة فى يمينه - مرتعش الثبرات - أصفر الوجه من الغضب - يلحظ بمكر - نظراته حادة - صوته ساخر يشبه الضحك - نافذ الصبر .

: هدى هاتم

ترتدى شالا لُزرق - صوتها يتعالى - مقطبة - ترمى بلحظ خفى - تقول بعصبية .

ز ق ل ط :

متوسط القامة - بدين - متين البنیان - بقسماته سماجة و غلظة ، وبرقبته
وذقته ندوب - يقول باشمنزاز - قسماته تزداد سماجة - نظراته ممتعة
- يبتسم عند الشر - يقول بصوت كالرعد - كان فتوة صغيرا أيام
البلقيطى - وجهه يتمشى مع قبحة - يتبدى الحقد دائما فى عينيه .

عم حمدان :

صاحب قهوة حمدان - يرتدى عباءة - له حاجبان متدليان غزيران -
قريب الناظر - ذو دهاء - وجهه شاحب عندما يخاف ، وصوته متألم .

قدرة :

رجل ز ق ل ط فى الحارة - مفتري - جسم قصير مدمج ، ووجه متحرش
بكل شيء - يسكن فى الحى التالى لحي حمدان - يسهر الليل فى الخارج ،
ولا يعود إلى مسكنه إلا مع الفجر أو بعد ذلك - لم يكن من النادر أن يغيب
عن مسكنه ليلة أو ليلتين ، لم يحدث أن غاب أسبوعا كاملا ، دون أن يعلم
أحد بمكانه .

دعيس :

قريب الناظر - والدته بياعة فجل - أكبر سنا من قدرة وأضعف بنية -
أحمق لكنه ليس نذلا - خطواته واسعة - يقول بمرارة - يرفض القول
بأنه سيد الرجال - حيران - يجرى وراء العيال فى الحارة - أصله
معروف - يحدث آل حمدان على حقهم فى الوقف .

ضلمة :

مقطب الجبين - من أسياد الحارة - ملوث جبينه بالتراب - يضرب
كالكلاب - لا يجد إتاوة لقدرة - قريب الناظر .

البلقيطى :

رجل كهل - قصير مدمج الجسم - براق العينين - يشد جلبابه على
وسطه بحزام - عيناه حادتان - يستطيع أن يرى الأعماق - يشم كالجن
الأحمر - حاوى - حاجباه خفيفان أبيضان - فمه خرب - يسكن فى

حارة فلة - خفيف الروح - شيخ لا يصلح للزواج - يدهاء معروقتان -
يتأعاب بصوت مرتفع - من آل الجبلأوى من حمدان - قريب تمر حنة -
أدرك زقلط أيام كان فتوة صغيرا - جسمه صغير - عيناه محمرتان - له
شعر أبيض كث في الصدر .

ابنتا البلقيطى :

فتاتان ترتديان جلبابين فاقعى الألوان ، منسدلين على جسميهما من العنق
حتى الكعبين ، فلا يظهر منهما إلا الوجهان - ترتديان خمارين - يظهر
فى وجههما الشبَاب - يشبهان بعضهما - نشيطتان - أختان - مائت
والدتهما من زمن - والدهما المعلم البلقيطى - تدعى إحداهما شفيقة ،
وهى ذات عينين سوداوين ، وهى أيضا مليحة وحسنة وودودة وطيبة
وزجرها غير جارح ، والأخرى تدعى سيدة ، وهى قصيرة وممتازة .

رفاعة :

وجهه صاف جميل ، يعكس دهشة ممزوجة بالحزن - أمه عبدة - والده
شافعى النجار - مهنته نجار - جبل على الرقة والمودة - لا يسلو
الصداقات - من حى جبل ، سادة الحارة - قامته طويلة وعوده نحيل -
وجهه وضاء - بديع يشبه جده - ابن وحيد مدلل - يهيم فى الخلاء
والجبل - له ثغر جميل باسم - له عينان حالمتان - صفاء عينيه يشبه
صفاء الجبلأوى - يسمع الحكايات وشغوف بها - كسول - لا ترتاح نفسه
للتجارة - يبدو كالغزراء - لطيف - يظن البعض أنه كودية زار لملازمته
لأم بخاطرهما ، والبعض الآخر يظنه شاعرا لتعلقه بالحكايات - أحمق -
مرة - خرج - رقيق - تبدى فى ثوب العرس فى جلباب حريرى مهفوف ،
وعلى راسه لاسه مزرقشة ، وفى القدمين مركوب فاقع الاصفرار .

زنفل :

فتوة - يلتهم الأرزاق - يفتك بمن يشكو - يقتل الأطفال الرضع .

: خنفس

فتوة - له بنت اسمها عيشة - يرقل في جلباب أبيض - ينطلق من فوق فيه شارب - يتحرش بالناس - في وجهه كثير من الندوب والبقع - ينظر بنظرة حافزة - زوجته نكية - جسمه في مائة الثور .

: ياسمينة

فتاة حسناء ذات جمال وقح - لها صغيرتان طويلتان متدليتان ومئارجتان - لها جلباب بنى ذو كلفة بيضاء حول الطوق وفوق نهضة النهدين - حافية ، عارية الساقين - وحيدة - قذرة - امرأة سكرانة - تذهب إلى الفتوة من الباب الخلفى - خائنة - فى ثوب العرس تبذل غاية فى الجمال.

: شافعى

رجل فى أواسط العمر - يرتدى عباءة - هجر حارته عشرين عاما أو يزيد - يحمل جوالا .

: عبدة

امرأة شابة حبلى - ترتدى خمارا حول رأسها ومنكبيها ، وملاءة تحيط بشعرها ، الذى وخطه المشيب - زوجة شافعى - أم رفاعة .

نكى،كريم

: على،حسن

الأربعة أصدقاء ، أكثر من الأخوة حبا - لم يعرف أحد منهم الصداقة والحب ، مثل معرفتهم ببعض - نكى وكريم وحسن جبناء ، أما على فشجاع - نكى برمجي - حسن مدمن أفيون لا يفيق - كريم قواد - حسن يتدرب على الفتونة وأحدهم طبعا - جميعهم فقراء ، يلعنون الوقف - تخلصوا جميعا من العفاريث - تطهروا جميعا من الحقد والطمع والكراهية - عرفوا جميعا سر سعادتهم - يحلمون جميعا بسعادة ، تظلل الحارة بأجنحتها البيضاء - يحبون رفاعة - يجتمعون عند صخرة هند ، يتبادلون أحاديث المودة والصفاء .

قاسم :

صغير يتيم - مات والداه وهو صغير - كان يتطلع وهو صغير إلى البيت الكبير ، وإلى بيت الناظر بدش وإعجاب - يرتدى جلبابا وحيدا - فى العاشرة ، عمل مع عمه فى بيع البطاطا - عيناه سوداوان - وجهه وسيم وله قصة - ظريف - راعى غنم - يرتدى جلبابا أزرق ، نظيف بالقدر المتاح لراعى غنم - يتلعب بلاسة غليظة وقاية للشمس - ينتعل مركوبا باليا ، تهتك أطرافه - له عصا يرعى بها الغنم - تعلم على يد المعلم يحيى - مولع بالنساء ، ويترصدهم عند الخلاء - قريب سوارس الفتوة - متائق كالبنت - نظيف - يتميز برجاجة العقل - مورد الوجه - متائق النظرات - صافى القسمات - مبهج القلب - مثال للعقل والكرامة - قصير لكنه طيب - مهذب - لا يباهى بعمل من أعمال البلطجة أو الخمسة أو الوحشية - حمل وديع - لا يطلب ولا يأمر فى علاقته بزوجه الغنية - رجل مؤدب - غريب فى داره - أمين حكيم - أنجب إحسان - يرفع الأثقال ويتعلم التحطيب - ثابت الجنان .

صادق :

مقارب لقاسم فى سنه وطوله ، لكنه أنحل منه عودا - يعمل مساعدا لمبيض النحاس ، فى أول تكان بحى الجرابيع - ذراعاه معتلتان بالمعضلات ، وكذلك ساقاه بفضل عمله فى تبييض النحاس .

يحيى :

عجوز - ذو لحية بيضاء - يبيع المسابح والبخور والأحذية - يجلس على فروة - كان صديقا لقاسم - كان من حى رفاعه من حارة الجبلوى - غضب عليه فتوة الحارة فأثر الهجرة منذ عهد بعيد .

قمر :

السيدة الوحيدة التى تملك مالا فى الحى (حى الجرابيع) - لها نعمة تسمى نعمة - نظراتها حنونة - كلماتها طيبة - رفيقة - عطوفة - جمالها

محتشم - عيناها سوداوان - يوم زفافها بدت فخيمة مليئة بضة مليحة ذات بهاء - لا تطالع زوجها إلا آخذة زينتها .

: سكينه

خادمة قمر ، لكنها ليست خادمة ككل الخادعات ، بل ربيبة البيت - صوتها نحاسي .

: قنديل

يرتدى لاسه ببيضاء وعباءة يتلفع بها - خادم الجبلوى .

: بدرية

صوتها يافع - فتاة فى الثانية عشرة أو يزيد - ملفوفة على غير المألوف فى ملأه - على الوجه حجاب - وجهها قمحى بديع القسماط ، يقطر خفة - جسمها أكبر من منها - جسدها غضن - لطيفة - صغيرة - تغار على قاسم من قمر .

: حسن

عمره (١٦) علما - كان طويل القامة متين البنيان - حلم أبوه أن يراه يوما فتوة الجرابيع - قريب سوارس الفتوة - جسمه قوى - مارد عملاق .

: زكريا

لم يرزق بمولود لفترة من الزمن - رزق بعد ذلك بحسن - كفل ابن أخيه قاسم - بائع بطاطا - قريب سوارس الفتوة .

: الجبلوى

عمر فوق ما يطمع إسمان أن يعمر - اعتزل فى بيته لكبره منذ عهد بعيد - لم يره منذ اعتزاله أحد - قصة اعتزاله تحير العقول - هو أصل الحارة - رجل لا يوجد الزمان بمثله - فتوة تهاب الوحوش ذكره - لم يفرض على أحد إناوة - لم يستكبر فى الأرض - كان بالضعفاء رحيمًا - عيناها ناففتان كعيني الصقر - فتوة الخلاء - بيدو بطوله وعرضه خلقا فوق الأسميين ، كئما من كوكب هبط - جبار فى البيت كما هو جبار فى الخلاء - يضيق بالمعارضة - عندما يفضب بتطالير من عينيه للشر -

سيد الخلاء - صاحب الأوقاف والفتوة الرهيب - عندما يكفهر وجهه ، فإنه يحاكى لون النيل في احتدام فيضانه - يتحرك كالبنيان - قبضة يده كالمعصرة - مهيب - عادل - تحيز لأدهم - حكيم - كان يروى لأولاده حكايات الزمان الأول ومغامرات الفتوة والشباب ، حيث كان ينطلق في تلك البقاع ، ملوحاً بنبوته المخيف ، غازياً كل أرض تطوها قدماء - مديد القامة - عريض المنكبين - لا شيء يعدل شدته إلا رحمته - نو كيريا - لا يصارح أحداً بما يدور في رأسه - فضل أدهم على أخواته - لا يسمح باجتماع القوة والضعف ، في نفس غير نفسه هو - لم يرأفاده ، وهم على بعد أنزع منه - قابع وراء الأسوار - بلا قلب - يكره الكذب والخداع ، لذلك طرد من بيته كل من لوث نفسه - قتل عرفة خادمه ، فمات من أثر ذلك ، بين يدى خادمة سوداء .

ومما سبق يتضح ، أن الكاتب لم يصور قناع الشخصية التراثية ، بطريقة يحاكى بها صفاتها في التراث ، على أسلوب وقوع الحافر على الحافر ، لكن تتبع منهاجاً آخر ، يتكون بطريقتين :

١- طريقة التباعد :

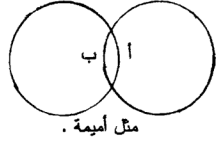
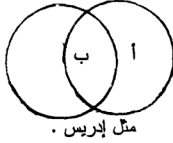
حيث لا صلة بين القناع والشخصية ، فإذا فرضنا أن الشخصية في الرواية ، تتمثل في الدائرة (أ) ، وأن الشخصية في التراث ، تتمثل في الدائرة (ب) ؛ فإن الصورة تكون هكذا :



مثل قنرى ، همام ، شافعى

٢- طريقة التماس :

وفيه تشترك بعض الصفات بين الرواية والتراث ، بدرجات مختلفة كالآتى :



لكن أن نتطابق الدائرة (أ) مع الدائرة (ب) ، فأمر لم يحدث أبدا .

وإذا كان القناع يتبدى - على طريقة التباعد - بسمات تختلف عن السمات التراثية، وإذا كان أيضا يتبدى ببعض السمات التراثية - على طريقة التماس - التي ربما تكون مشاعا ، لا تخص شخصية تراثية بعينها ؛ فكيف استقر ضمير النقد الأدبي الحديث على حلول تلك الشفرة ؟ .

في نظرنا ، تبدى حل الشفرة ، في الربط بين الوجه التراثي والقناع الروائي عن طريق خروط القناع في نفس الأحداث التراثية التي مارسها الوجه ، وعن طريق ممارسة نفس الحركات / الأفعال / الأحداث ؛ أمكن الضبط والتحفظ وحل الشفرة .

ولنأخذ مثالا على ذلك ، فإذا قلنا : هب أن هناك رجلا ، ابن جارية سوداء ، ووجهه أسمر ، وأنه أصغر إخوته ، وأنه ضعيف ومؤدب ، وعاشق للنأى وللحديقة ، وأن حاجبيه مزججان ، وأن لهم مستأجرين ، وأنه على دراية بطبائعهم ، ويعرف أكثرهم بأسمائهم ، وأنه على علم بالكتابة ، وأن له إخوة يشعر بالفارق بينه وبينهم ، وأن والده اختاره ليتعامل مع المستأجرين ، فحنق إخوته عليه ، وأنه تزوج وفي زواجه كان يرتدى جلبابا حريريا ولامة مزركشة ، وأنه كان زوجا مترع القلب بالمحبة وحسن المعاشرة .

هب أننا قلنا ذلك ، فهل يتخيل أحد - برغم تحدينا لهذه الصفات في الجدول السابق - أن هذا هو آدم ؟ .

وهب أننا قلنا ، إن هناك رجلا ، ذا حياء ، ذا جلباب أزرق بسيط - وطاقي باهتة ، ينتعل أديم الأرض ، نظيفا ، فهل يتخيل أحد ، أنه هابيل ؟

ويمكن تتبع ذلك مع كل شخوص الرواية المشفرة من التراث ، دون جدوى لحل شفرته ، على أن الأمر ، لو أخذ على نحو ، تم فيه وضع الأحداث الروائية ، جنباً إلى جنب مع الأحداث التراثية ، في كل حكاية من حكايات أدهم وجبل ورفاعة وقاسم ،

لاتضح القناع وتمايز ، وأصبح حل الشفرة أمرا ميسورا ، فمثلا تتواتر الأحداث في فصل آدم ، على النحو التالى .

حكاية آدم "١"

حكاية أدهم

- ١- تكليف الجبلوى لأدهم بإدارة الوقف .
- ١- تفضيل الله لآدم .
- ٢- عصيان إدريس للجبلوى .
- ٢- استفسار الملائكة وتمرد إبليس .
- ٣- طرد الجبلوى لإدريس خارج البيت الكبير .
- ٣- طرد إبليس من الجنة .
- ٤- إدارة أدهم للوقف .
- ٤- آدم فى الجنة .
- ٥- تكوين ظل أميمة من ظل أدهم .
- ٥- تكوين أميمة من ضلعه .
- ٦- تغرير إدريس بمن فى البيت .
- ٦- غواية الشيطان .
- ٧- زواج أدهم من أميمة .
- ٧- زواجه منها .
- ٨- غواية إدريس لأدهم حتى يكشف عن الحجة .
- ٨- غواية إبليس لآدم .
- ٩- دور أميمة فى الغواية .
- ٩- دور حواء فى الغواية .
- ١٠- الخطيئة .
- ١٠- الخطيئة .
- ١١- طرد أدهم وزوجته من البيت الكبير .
- ١١- طرد آدم من الجنة .
- ١٢- سرور إدريس بطردهم .
- ١٢- سرور إبليس بذلك .
- ١٣- كفاح أدهم لكى يعيش .
- ١٣- كفاح آدم فى الأرض .
- ١٤- إنجاب إدريس لذريته .
- ١٤- إنجاب إبليس لذريته .
- ١٥- إنجاب أدهم لقدرى وهمام .
- ١٥- إنجاب آدم لقابيل وهابيل .
- ١٦- كفاح قدرى وهمام فى الحياة .
- ١٦- كفاح الأولاد فى الحياة .
- ١٧- دعوة الجبلوى لهمام بزيارة البيت .
- ١٧- تقبل الله لقربان قابيل .
- ١٨- قتل قدرى لهمام .
- ١٨- قتل قابيل لهابيل .
- ١٩- إنجاب أدهم لذرية أخرى .
- ١٩- إنجاب ذرية آدم .

"١- فطر قصة سيدنا آدم فى القرن الكريم فى السور التالية وليتها : البقرة (٣١ : ٢٧) ، آل عمران (٣٣ : ٥٩) ، المائدة (٢٧) ، الأعراف (١١ : ١٧٢) ، الإسراء (٦١ : ٧٠) ، الكهف (٥٠) ، مريم (٥٨) ، طه (١١٥ : ١٢١) ، يس (٦٠) . ونظر أيضا قصة سيدنا آدم فى الكتب المتدس فى الإصحاحين : الثانى والثالث .

- ٢٠- موت أدهم وأميمة .
٢١- أطفال إدريس يكبرون وكذلك أطفال أدهم .
٢٢- نشوء حارة الجبلوى .
٢٢- نشوء الدنيا .
٢٠- موت آدم وحواء .
٢١- تنامي نرية الناس والشيطان .
٢٢- نشوء حارة الجبلوى .
٢٢- نشوء الدنيا .
- ونلاحظ أن الكاتب ، اتبع طريقة Allegory فى القصة ، والتي تجعل القصة تحمل فى ثناياها معنى غير المعنى الظاهرى لها "١" ، " ومن ثم يمكن قراءتها وفهمها وتأويلها عند مستويين "٢" : المستوى الأول وتمثله أحداث الرواية ، والمستوى الثانى وتمثله أحداث التراث .
- والحق أن الكاتب وإن أجاد فى تشفير شخوصه ، وإخفائها بين المستويين ، فى غلالة كثيفة من الروائية ، فقد فشل فى فعل ذلك مع أحداث الرواية ، بدرجة أدت إلى التسطيح والنسج على نفس المنوال ، الأمر الذى أدى فى النهاية ، إلى ضبطه وكشفه متلبسا بالمادة التراثية ، مما أوقعه فى كثير من الحرج .
- ٢ - شخصيات يصعب تحديدها فى التراث :
- وتميزت كذلك فى نوع واحد :
- أ- شخصيات صوفية .
- لا شك أن الشخصيات الصوفية ، شخصيات دينية فى الأساس ، والتميز هنا تبعا للصفة الغالبة ، حين نحت الشخوص نحو الصوفية ، وإن شئنا الحقيقة قلنا : شخصيات دينية صوفية .
- وتمثل نموذج هذه الشخوص فى روايتين من روايات الكاتب ، هما : اللص

"١"- Magdi,Wahba, A dictionary of literary terms , (lebanon, librairie du liban, 1983), P.9.

"٣"- J. A. Guddon, A dictionary of literary terms, (London, Penguin Books, 1987), P. 24.

والكلاّب ، وليالي ألف ليلة ، حيث نجد شخصيتي "١" الشيخ على الجنيدى والشيخ عبدالله البلخى .

ففى اللص والكلاّب ، يمثل الشيخ على الجنيدى بما يحمله من تراث صوفى ؛ التصوف بمعناه المغرق ، فبابه " مفتوح دائما كما عهده (سعيد مهران) من أقصى الزمن " ٢٠ ، ومسكنه " مسكن بسيط كالمساكن من عهد آدم " ٣ ، وهو "سيد الأحياء" ٤ ، وصوته "صوت زمان " ٥ ، يتكلم بلغة التراث الصوفى ، كأنه نموذج له وأحد رجاله المعروفين ، تراث صوفى يمشى فى الرواية ، بين شخوص روائية عادية ، ويصعب نسبته إلى شخصية بعينها فى التراث ، حتى وإن تشابه اسمه مع أحدها ، لعدم وجود رابط متين يؤكد النسبة ، لا على مستوى بقية الشخوص أو الأحداث ، ولكن فقط عن طريق اللغة ، التى هى مشاع بين الصوفيين فى كل مكان وزمان ، فهو ينطق بكلام مجازى على عادة الصوفيين ، لا نبو فى كلمة ولا عدم ملازمة للسياق .

وربما أراد الكاتب لشخصيته أن ترمز إلى المطلق ، فالمعوزون لا يلجأون إليه إلا بعد نفاذ حيلتهم ، كما فعل سعيد مهران ، وردوده تحمل من المعانى الكثير ، بقليل من

١٠- يوجد فى طبقات الصوفية لأبى عبدالرحمن السلى ، تحقيق : نور الدين شريعة ، ص ١٥٥ ؛ اسم لشيخ يدعى أبو القاسم الجنيدى ولسماء أخرى كثيرة لشيخ يتبعون بالبلخى ، منهم مثلا : شقيق البلخى ص ٦١ ، ومحمد بن الفضل البلخى ص ٢١٢ ، ومن خلال تتبع ترجمتهم كما لو ردها المؤلف ، وجدنا أنها لا تمت بسبب إلى الأحداث التى فخرطت فيها شخصية الشيخ على الجنيدى فى اللص والكلاّب ، ولا إلى الأحداث التى فخرطت فيها شخصية الشيخ عبدالله البلخى فى ليالى ألف ليلة ، لدرجة أن الأقوال الصوفية التى ضمنها الكتّاب روليتيه ، والتى استدعيت من ذات الكتّاب ، نظها الكتّاب من أقوال شيوخ آخر ، أمثال : إبراهيم بن آدم ولبو يزيد البسطامى ؛ الأمر الذى يؤكد عدم وجود صلة بينهم وبين شخصيتي الجنيدى والبلخى فى الروايتين ، اللهم فقط فى تشابه الألفاظ واستخدامهما للأقوال الصوفية ، وهذا وإن كانت الأقوال الصوفية المستدعاة على لسانيهما ، تنسب إلى شيوخ آخر غير ملقّين بلقبهما .

٢٠- نجيب محفوظ : اللص والكلاّب ، ص ٢٣ .

٣- المصدر السابق ، نفس الصفحة .

٤- المصدر السابق ، ص ٢٤ .

٥- المصدر السابق ، ص ٢٥ .

الألفاظ ، فى مقابل الأسئلة المباشرة المسطحة ، فمثلا : عندما ذهب إليه سعيد مهران طالبا المأوى والحل لمشكلته ؛ وجده يردد " المحبة هى الموافقة ، أى الطاعة له فيما أمر والانتهاى عما زجر ، والرضا بما حكم وقدر "١٠ ، فتشكل هذه المقولة مأساة سعيد مهران ، المتمثلة فى البعد عن هذه المقولة ، وما يصاحبها من تراث ، والاختراط فى بوتقة الصراع الدائر بعيدا عنها ، والمتمثل فى ثأره القديم القابع فى خيانة الزوجة ونذالة الصديق .

والملاحظ أيضا أن الشيخ على الجنيدى ، برغم أنغماسه وسط الناس والمريدين إلا أن بينه وبينهم مسافة دائما ، وتلك وسيلة ، عمقها الكاتب ليحقق الرمز ويقرب الشخصية من المطلق .

وإذا كانت شخصية على الجنيدى تمثل قمة الإغراق فى الصوفية ، بدرجة جعلته يكلم الناس من على مسافة ، بكلام مفرق فى المجاز ؛ فإن شخصية عبدالله البلخى فى ليالى ألف ليلة تمثل الصوفية المنخرطة بين الناس ، والعاملة معهم بطريقة بشرية ، تبتعد عن المطلق ، وتقرب من الواقع ، حيث نراه طوال الرواية مع الناس ، يشاركهم أحزانهم وأفراحهم ، ويعلمهم ما ينفعهم ، لدرجة أنه هو الذى علم شهرزاد الحكايات ، التى روتها لشهریار فأنقذت بذلك بنات كل الناس .

والعلاقة هنا قائمة أيضا عن طريق استخدام لغة التراث الصوفى ، ولا شك أن عبدالله البلخى ، شخصية غير موجودة فى الليالى العربية ، صنعها الكاتب على يديه لتمثل قوة الدفع الجادة فى الرواية ، فى عكس اتجاه تيار شهریار .

وفى رده وحواريته مع المريدين ، يقترب من المباشرة وإن كان غير مباشر ، على خلاف الشيخ على الجنيدى فى اللص والكلاب ، المغرق فى المجاز ، ولتنظر فى حواره مع علاء الدين أبى الشامات :

١٠ - ياعلاء الدين

.... أنت مدعو لصدقتى .

- نعم الدعوة يامولاي ، ولكن كيف عرفت اسمى ؟ .

- دارى معروفة لمن يريد ...

.....

- ماذى تعرف عن الوراق ؟ .

- إنه ولى من الصالحين

- إليك قصة رويت على لسانه ، قال : (أعطاني شيخى بعض وريقات ، بقصد أن أرميها فى النهر ، فلم يطاوعنى قلبى على هذا العمل ، ووضعتها فى بيتى ، وذهبت إليه وقلت له قد أدبت أمرك ، فسألنى وماذا رأيت ، فقلت : لم أر شيئا ، فقال لم تعمل بأمرى ارجع فارمها فى النهر ، فرجعت متشككا فى العلامة التى وعدنى بها ، ورميتها فى النهر ، فانشق الماء وظهر صندوق وفتح غطاؤه حتى سقطت الوريقات فيه ، ففقل والنقت المياه ، فرجعت إليه وأخبرته بما حصل فقال لى الآن رميتها ، فسألته أن يبين لى سر ذلك ، فقال قد كتبت كتابا فى التصوف لا يمكن أن يناله إلا الكل فطلبه منى الخ لخصب وقد أمر المياه أن تأتيه به) .

- ما أعذب حديثه !

- فلا تكن من قرناء الشياطين .

- من هم قرناء الشياطين ؟

- أمير بلا علم ، وعالم بلا عفة ، وفقير بلا توكل ، وفساد العالم فى فسادهم

- أريد أن أفهم .

- الصبر يا علاء الدين ... ما هى إلا بداية تعارف ... ودارى معروفة لمن يريد " ١ " .

وبالإضافة إلى رابط اللغة ، نجد الكاتب يلجا إلى بعض الأوصاف التى تقربنا من تفهم طبيعة الشخصية الصوفية مثلما فعل مع الشيخ على الجنيدى فى اللص والكلاب ، فدار البلخى " دار بسيطة بالحق القديم " ٢ ، وهو " شيخ الطريق فالعبادة عنده مقدمة

١- " نجيب محفوظ : ليلى لف ليلة ، ص ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٣ .

٢- " نجيب محفوظ : ليلى لف ليلة ، ص ٧ .

ليس إلا ، وقد بلغ منه مقام الحب والرضا "١" ، مبلغه .
ويذهب الدكتور عبدالحميد إبراهيم إلى أن الشيخ " رمز الجانب الإيجابي للثقافة العربية ، التي تمد المكافحين بطاقة هائلة من الصبر والمواصلة ، كلهم تتلمذوا عليه ، ولكن اختلفت طرقهم بعد ذلك " ٢ .
وأيا كانت دلالات وجوده ، فلا شك أن الكاتب استمد سمات شخصيته من التراث الديني الصوفي ، بمعناه الواسع ، الذي يصعب نسبته إلى شخصية بعينها في التراث .

١- نجيب محفوظ : ابواب ألف ليلة ، ص ٧ .

٢- د. عبد الحميد إبراهيم : نجيب محفوظ ومرحلة تشكل الأصل ، مجلة إبداع ، ص ٥ .

المبحث الثلقى : شخصيات تراثية غير متحركة فى الحدث الروائى .
ونقصد بها تلك الشخصيات التراثية التى تم استدعاؤها فى مواقف سياقية بعينها فى بعض الروايات ، على ألسنة بعض الشخصيات الروائية الفاعلة فى الحدث الروائى .
وتلك الشخصيات التراثية التى تم استدعاؤها ، وإن كانت غير متحركة فى الحدث الروائى ، بوصفها شخوصا تشارك فى الأحداث ؛ فإنها بلا شك فاعلة فى الحدث الروائى ، بفضل ما يحدثه وجودها من توتر يدفع إلى الكشف عن كنه دلالات الاستدعاء .
والشخصيات التراثية التى تم استدعاؤها ، ترافدت فى روايات للكاتب من خلال أربعة روافد هى :

(أ) - رافد الدين .

(ب) - رافد الموروث الشعبى .

(ج) - رافد التراث الألبى .

(د) - رافد التاريخ .

وسوف نبحث فى كيفية دوران كل شخصية تراثية مستدعاة من خلال الروافد الأربعة السابقة فى نص روايات الكاتب ، فى الصفحات التالية .

١- شخصيات دينية .

تم استدعاء كثير من الشخصيات الدينية ، لا سيما الأنبياء ، مثل سيدنا آدم وسيدنا نوح وسيدنا سليمان وسيدنا أيوب وسيدنا لوط وسيدنا يوسف وسيدنا يونس ، وما ارتبط بهم من أسماء دينية أخرى ، فإبليس مع سيدنا آدم ، وسيدنا الخضر مع سيدنا موسى ، وبلقيس مع سيدنا سليمان ، وزليخا مع سيدنا يوسف ، والحسن البصرى والزبير بن العوام مع سيدنا محمد .

ولقد ارتبطت شخصية كل نبي بدلالات تختلف في استدعائها عن الأخرى ، فيستدعى سيدنا آدم ليمثل الأصل "١" والصلب "٢" الذى تفرع كل البشر منه ؛ والمساواة "٣" بين كل الناس ، حيث الكل أولاده ؛ وأبا البشر "٤" والشدة والقوة "٥" والخطيئة "٦" والطرد من الجنة "٧" والجلال "٨" والسعادة "٩" .

ويستدعى الكاتب شخصية إبليس لتمثل الكبرياء "١٠" والغواية "١١" والفجور والفسق "١٢" والوجود غير المرغوب فيه والطرد "١٣" .

"١"- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ١٠١ .

"٢"- المصدر السابق ، ص ٧٢ .

"٣"- المصدر السابق ، ص ١٢ .

"٤"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٣٩٥ .

"٥"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ١٣٢ .

"٦"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ١٩٦ .

"٧"- نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، ص ٢١ ، ٢٨ ، ٦٢ ، ٨٩ ، والسلم والخريف ، ص ٧٧ .

"٨"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٢٥ .

"٩"- نجيب محفوظ : الحب تحت المطر ، ص ٢١ .

"١٠"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٣٠٦ .

"١١"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ١٩٦ .

"١٢"- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٤٤ .

"١٣"- نجيب محفوظ : ميراث ، ص ٣٣ .

وتستدعى شخصية سيدنا نوح لتمثل الهلاك^١ والنجاة^٢ والغضب والعقاب^٣ والموت^٤ والذكرى البعيدة الممتدة في الزمن^٥ .

ويستدعى سيدنا موسى للدلالة على طلب التأكيد وإثبات الدليل^٦ . وسيدنا الخضر ليمثل الخلاص والنبوة والتفسير^٧ .

ويستدعى سيدنا يوسف ليمثل البراءة من التهم^٨ . وامرأة العزيز لتمثل الغواية^٩ . ويستدعى سيدنا سليمان ليمثل الأمان^{١٠} وللقدم في الزمن^{١١} والأمل في تحقيق الأمنى^{١٢} والأسطورة^{١٣} .

ويستدعى سيدنا لوط مقترنا باللواط^{١٤} . وسيدنا أيوب مقترنا بالصبر^{١٥} . وسيدنا يونس مقترنا بالنجاة^{١٦} .

١- نجيب محفوظ : السمان والغريف ، ص ١٨٩ .

٢- نجيب محفوظ: أفراح لقة ، ص ١٤٢ .

٣- نجيب محفوظ : المرأيا ، ص ٩٣ .

٤- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٢٢٢ .

٥- المصدر السابق ، ص ٤٥ .

٦- نجيب محفوظ : قلب الليل ، ص ١٢٣ .

٧- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٢٢٢ .

٨- المصدر السابق ، ص ١٨٧ .

٩- المصدر السابق ، ص ١٩٥ .

١٠- نجيب محفوظ : ليلي ألف ليلة ، ص ٣٨ .

١١- المصدر السابق ، ص ٣٩ .

١٢- المصدر السابق ، ص ٢٤٣ .

١٣- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٢٠٤ .

١٤- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٢٤٥ .

١٥- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١٨٧ .

١٦- نجيب محفوظ : شريرة فوق الليل ، ص ٦٦ .

ويستدعى سيدنا محمد ليمثل الحافظ على الجهاد "١" ، أو على الهجرة "٢" ، أو على قبول الهدية "٣" ، أو على الملازمة بين الدين والدنيا "٤" ، أو ممثلاً للقيم والمبادئ والمثل العليا "٥" ، أو كوسيلة في الإقناع "٦" ، أو الإصرار والصبر والكفاح "٧" .

ويستدعى سيدنا عيسى ليمثل حمل الهموم وخطايا الناس "٨" .

ويستدعى كل من الزبير بن العوام والحسن البصري ، ليمثلا الغنى والثروة "٩" ، وتستدعى بلقيس لتمثل الجمال في أبيه صورته "١٠" .

والملاحظ من جملة الاستدعاءات السابقة ، أنها وإن تواترت بنفس معانيها التراثية المعروفة والثابتة ، إلا أنها فجرت دلالات معاصرة داخل النص ، نتيجة لما أحدثه وجودها من جدلية .

ولنتعمق مثالا واحدا مما سبق ، لنؤكد هذه الملاحظة ، والذي مثل فيه سيدنا آدم أبا البشر ، لنرى كم الدلالات التي فجرها هذا التمثيل ، والاستدعاء السابق تم في قصر الشوق في الحوار الدائر - أصلا - بين السيد أحمد عبد الجواد وابنه كمال ، والمتدخلة فيه - عرضا - زوجته أمينة ، حين نما إلى علم الأول أن ابنه كمال كتب مقالا عن أن أصل الإنسان هو قرود في مجلة البلاغ الأسبوعي ، ولننظر إلى الحوار:

"- لك مقال في هذه المجلة ليس كذلك ؟

"١- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣٣ .

"٢- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٩٦ .

"٣- نجيب محفوظ : بدلة ونهالة ، ص ١١٢ .

"٤- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ١١٧ ، ٣١٤ .

"٥- نجيب محفوظ : البالي من الزمن ساعة ، ص ٥٥ .

"٦- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤٨ .

"٧- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٩٤ .

"٨- نجيب محفوظ : السمن والعريف ، ص ٧٨ .

"٩- نجيب محفوظ : يوم قل الزعيم ، ص ٤٧ ، وزقاق المنق ، ص ٣٨ .

"١٠- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٢٦ .

- بلى ، خطر لى أن أكتب موضوعا ، تثبتنا لمعلوماتى وتشجيعا لنفسى على مواصلة الدرس .

- ... لقد لفت نظرى عبارات غريبة ، تقول إن الإنسان سلالة حيوانية ... أحق هذا ؟
- هذا ما تقرره هذه النظرية .

- وَأدم أبو البشر ، الذى خلقه الله من طين ونفخ فيه من روحه ماذا تقول عنه هذه النظرية ؟ .

- دارون صاحب هذه النظرية لم يتكلم عن (سيننا) آدم .
- لقد كفر دارون ووقع فى حبال الشيطان ، إذا كان أصل الإنسان قردا ، لو أى حيوان آخر ، فلم يكن آدم أبا البشر ؟ هذا هو الكفر بعينه ... كل الأديان تؤمن بـ آدم ، فمن أى ملة دارون هذا ؟ ! إنه كافر وكلامه كفر ونقل كلامه استهتار ، خبرنى أهو من أساتنتك فى المدرسة ؟

- دارون عالم إنجليزى ...

- لعنة الله على الإنجليز أجمعين "١٠"

وهنا تدخلت الأم فى الحوار :

" - قل لهذا الإنجليزى الكافر : إن الله يقول فى كتابه العزيز : إن آدم هو أبو البشر" ١٢ .
ونلاحظ أن استدعاء شخصية سيننا آدم فى هذه الحوار ، قد وظف بقدر ما من العمق وليس بصورة عابرة ، وأن استقطاب ما يمثل سيننا آدم فى لفظتى (أبى - البشر) ، هو إيجاز مغل لجذوى الاستدعاء ، وإن كان معبرا بقدر ما يوحى عنوان أية قصة - بدرجة ما - عن تفاصيل أحداثها ، وتصيل الأمر هنا ، يتمثل فى ذلك التوتر وصراع الجدل والموقف الذى أثاره الاستدعاء بين طرفين ينتميان لأسرة واحدة محافظة ، لكنهما فى حقيقة الأمر فى غاية التناظر ، يمثل أحدهما : السيد أحمد عبدالجواد وزوجته أمينة

١٠- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٣٩٢ ، ٣٩٣ .

١٢- المصدر السابق ، ص ٣٩٥ .

بوصفهما مندوبين طبيعيين عن (التراث) ، بثباته وخلوده وأصالته ، والمتمثل فى لفظتى (أبو- البشر) ، والثانى : يمثل كمال عبدالجواد ودارون بوصفهما مندوبين طبيعيين عن (المعاصرة) بتجدها وتطورها .

ولقد قال كمال عبدالجواد كلمته فى المجلة ومضى ، ظنا أن الأمر قد انتهى ، وأن (التراث) قد أسلم نفسه دون صراع ، لكن ما كاد يهنا حتى اصطدم بوالديه (التراث) .

ولا يقتصر الأمر على هذا فقط ، بل يريد الكاتب باستدعائه لشخصية سيدنا آدم بالذات أن يضع كمال فى اختبار حقيقى بعد أن " أصبح شكاكاً فى كل شئ ، غريباً عن ذاته وعن المجتمع ، غريباً فى منغاة الفكرى " ١ ، بدرجة أدت به إلى الإلحاد .

وما يلبث كمال أن يرسب فى هذا الامتحان ويخرس أمام جيروت الأب (التراث) ، ويخفى إلحاده " ويدخل فى شرنقة الذات وتلفه بخيوطها وأنانيتها " ٢ ، ويحاول " أن يحتفظ بتكامل الأنا فينطوى على ذاته ، يجتر فشله ، ويقتات همومه ، ويخلع على نفسه شخصية المفكر المتعالى على غيره " ٣ .

١- د. أحمد إبراهيم الهولوى : البطل المعاصر فى الرواية المصرية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٨٦م .

ص ٢٠٢ .

٢- المرجع السابق ، ص ٢١٣ .

٣- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

٢- شخصيات شعبية :

تم استدعاء كثير من للشخصيات الشعبية ، وعلى رأسهم عنتره ، تتابعوا تبعاً لانتشارهم فى روايات الكتّاب عاملين بمذلولات تختلف بين كل شخصية وأخرى ، كالأتى :

أبو زيد الهلالي ، أبو سعده الزناتى ، شمشون ، ست ، برومئوس ، سيزيف .

واستدعى الكتّاب عنتره ، ذلك البطل الذى نقلته الألسن من كتب التاريخ إلى الموروث الشعبى ، ليمثل أمانى النصر والكرامة والعيش بشرف^١ ، والقوى الجسمانية فى بعدها الخرافى^٢ ، ورتابة الأشياء فى سرد قصته كل يوم^٣ ، وتنوع الثقافة والمعرفة بالتاريخ وبالموروث الشعبى^٤ ، والعظة والعبرة المبنوثة فى الحكايات الشعبية^٥ ، والقدرة الجبارة على فعل المستحيل^٦ .

ويستدعى أبو زيد الهلالي ليمثل البطولة والقوة^٧ ، والحكايات المعادة المكرورة^٨ .

ويستدعى أبو سعده الزناتى ليمثل التراث فى موقفه من المعاصرة^٩ .

ويستدعى شمشون ليمثل النهاية المباحة لكل شئ^{١٠} ، وسيزيف ليمثل عدم جدوى

الفعل^{١١} ، وبرومئوس ليمثل عبثية الصراع^{١٢} .

^١- نجيب محفوظ : فكرته ، ص ١٢ .

^٢- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١٠٨ .

^٣- المصدر السابق ، ص ١٢٧ .

^٤- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٦٣ .

^٥- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١٢٧ .

^٦- نجيب محفوظ : اللص والكلاب ، ص ١٢٧ .

^٧- نجيب محفوظ : لولاه حارتنا ، ص ٧٨ .

^٨- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١٢٧ .

^٩- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٩ .

^{١٠}- نجيب محفوظ : لشعل ، ص ٤٩ .

^{١١}- نجيب محفوظ : قشعر ، ص ١٢٠ .

^{١٢}- نجيب محفوظ : شرقة فوق الليل ، ص ١١٧ .

ويمتدعى ست ليمثل الحكمة وحسن الكلام "١".

ولنختر استدعاء مما سبق ونتمتع في دارسته ، حتى نرى فعلها في النص الروائي، فمثلا في زقاق المنق يتم استدعاء (أبو سعدة الزنتاني) :

" أقبل على القهوة عجوز مهمم ... يجره غلام بيسراه ، ويحمل تحت إبط يمينه ربابة وكتاب سار من فوره إلى الأريكة الوسطى في صدر المكان ، واعتلاها بمعونة الغلام ، ثم صعد الغلام إلى جانبته ، وضع بينهما الربابة والكتاب ، وأخذ الرجل يهیی نفسه، وهو يتفرس في وجوه الحاضرين كأنما ليمتحن أثر حضوره في نفوسهم ... ثم تناول الربابة يجرب أوتارها ... وراح يعزف مطلقا لبثت قهوة كرشة تسمعه كل مساء عشرين عاما أو يزيد من حياتها ، وأخذ جسمه المهزول يهتز مع الربابة ...

أول ما ينبدى اليوم نصلی على النبی

نبی عربی صفوة ولد عدنان

يقول أبو سعدة الزنتاني :

وقاطعه صوت أجش دخل صاحبه القهوة عند ذلك يقول :- هس ! ولا كلمة أخرى، فرفع بصره الذليل عن الربابة فرأى المعلم كرشة ... وتردد قليلا كأنه لا يصدق ما سمعت أذنائه ، ولراد أن يتجاهل شره ، فاستدرك منشدا : يقول أبو سعدة الزنتاني ... فصاح المعلم في غضب وحقق :- عرفنا القصص جميعا وحفظناها ، ولا حاجة بنا إلى سردها من جديد ، والناس في أيامنا هذه لا يريدون الشاعر ، وطالما طالبوني بالراديو ، وها هو ذا الراديو يركب ، فدعنا ورزقك على الله ... فاكفهر وجه الشاعر ... وقال :- رويدك بالمعلم كرشة ، إن للهالي لجة لا تزول ، ولا يغنى عنها الراديو أبدا ... ألم نستمع الأجيال بلا مال إلى هذه القصص من عهد النبي عليه الصلاة والسلام ؟ . فضرب المعلم كرشة على صندوق المراكات وصاح به : قلت لقد تغير كل شيء ١ . " ٢٠ " .

ونلاحظ من دراستنا للاستدعاء السابق ، أننا بلإزاء صراع بين طرفين ، يمثل الطرف الأول المعلم كرشة والراديو ، ويمثل الطرف الثاني الشاعر وأبو سعدة الزنتاني.

١- " نجيب محفوظ : كفاح طيبة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٦م ، ص ١٥ .

٢- " نجيب محفوظ : زقاق المنق ، ص ٨٠ ، ٩ ، ١٠ .

فلقد ظلت حركة النص الروائي ثابتة ومطرودة طيلة عشرين عاما أو يزيد ، هي عمر وجود أبى سعدة الزناتى فى القهوة ، بوصفه حكاية تروى على لسان الشاعر ، ولم يغير من هذا الثبات والاطراد إلا حركة دخول الراديو فى النص الروائى بوصفه مطلبا شعبيا لزبائن القهوة .

وفى أولى حركات الراديو فى الرواية ، وقبل أن نسمع منه صوتا واحدا ينبئ عن وجوده ؛ نجده يصطدم بوجود الشاعر ، الذى يزامن الكاتب دخوله مع تركيب الراديو . وإذا كان الشاعر قد وضع أبا سعدة فى مواجهة الراديو ، فعلى الفور تقفز إلى الوجود ثنائية التقابل بين (العالم القديم) ويمثله أبوسعدة الزناتى ، وبين (العالم الجديد) ويمثله الراديو .

وربما تتمثل هنا باختزال شديد ، الصفة الرئيسية للرواية ، والتى تتمثل فى "التقابل والتصادم بين الزقاق المحدود وبين العالم الكبير غير المحدود ، ومن هذا التقابل والتصادم تتحرك مأساة الرواية "١٠٠ .

٣- شخصيات أدبية :

استدعى الكاتب عددا كبيرا من الشخصيات الأدبية ، تنوعت بين الأديب العربى والأديب الأجنبى ، وبين المبدعين والفلاسفة ، وكان لأبى العلاء المعرى النصيب الوافر فى جملة الاستدعاءات ، يليه - بتازليا - الخيام ومجنون ليلى وعمر بن أبى ربيعة وأبو نواس والجاحظ وإخوان الصفا وابن خلدون ، ويعتبر سقراط من أكثر الشخصيات الأجنبية التى تم استدعاؤها ، يليه - دوليك - أفلاطون وكارل ماركس وإقليدس وفرويد وشارلى شابلن وبرناردو شو وعدد كثير من الفلاسفة والمفكرين تواتروا فرادى .

وفى استدعاء الكاتب لأبى العلاء ، يجعله يمثل عدم جدوى الأفعال^١ وعدم الاحتكاك بالعالم الخارجى^٢ ، والنقش الزائد عن الحد والوجه ردئ الشكل^٣ والكفر بكل شئ^٤ والتأكيد على موسوعية الثقافة^٥ والحكمة الخاطئة^٦ .

وفى استدعائه للخيام يجعله يمثل جدية العلم والعمل^٧ وجودة للصياغة^٨ وجمال الحكمة^٩ والأمنية الدفينة بتولد موهبة جديدة^{١٠} والإيمان فى أبهى صورهِ^{١١}

١- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٤٦ .

٢- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ١٠٨ .

٣- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٤م ، ص ٢٣ . وبدلية ونهلية ، ص ١١٧ .

والفراح القبة ، ص ١٣٧ .

٤- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٠٨ .

٥- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ١١٦ .

٦- نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، ص ٤٠ .

٧- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٦٨ .

٨- نجيب محفوظ : أفراح القبة ، ص ١٤١ .

٩- نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، ص ٤٠ .

١٠- نجيب محفوظ : قشتمر ، ص ٧٣ .

١١- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٠٨ .

وأصالة الإبداع وتفرد "١" والنجاة من الموت "٢" والأمل في ميلاد جديد "٣".
ويمثل مجنون ليلى التوثر والقلق وفقد الاتزان "٤" والجنون الخالص "٥" واستحالة
تحقيق الآمال "٦" والتوهم الهائم في اللا مكان واللا زمان "٧".
ويمثل عمر بن أبى ربيعة عبثية الحب والتقل بين أحضان النساء "٨"، وأبو نواس
يمثل الفسق فى أقصى حدوده "٩"، والجاحظ يمثل شمولية الثقافة "١٠"، ويمثل إخوان
الصفاء ضرورة الاتكاء على التراث والمعاصرة فى الحياة "١١". ويمثل ابن خلدون تنوع
تفاسير الغامض من الأشياء "١٢".
وبالنسبة للشخصيات الأدبية الأجنبية، يمثل سقراط الحكمة "١٣" والاثهام الظالم "١٤"
وتحقق الشهرة العظيمة "١٥" والسخرية من الجاهلين "١٦" وتحقق منظومة الفكر فى

"١"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٤٨.

"٢"- المصدر السابق ، ص ٨٣.

"٣"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٥٠.

"٤"- نجيب محفوظ : الشحاذ ، ص ٢٠١.

"٥"- نجيب محفوظ : المرزوق ، ص ٢٠٩.

"٦"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٢٧.

"٧"- نجيب محفوظ : أفراح ليلية ، ص ١٢٧.

"٨"- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ١٢.

"٩"- نجيب محفوظ : حكايات حارثا ، ص ١٦٩.

"١٠"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ١١٦.

"١١"- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٥٧.

"١٢"- المصدر السابق ، ص ١٧.

"١٣"- نجيب محفوظ : الحب تحت المطر ، ص ٨٧.

"١٤"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ١٠٨.

"١٥"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٧٢.

"١٦"- المصدر السابق ، ص ٤١١.

أحد الشخص "١" والغموض الذي ينبغي إظهاره على الناس "٢".
ويمثل أفلاطون الإيمان "٣" وإمالة اللثام عن المعاني الجميلة الخفية "٤". ويمثل
كارل ماركس سبب المصيبة والكارثة التي حلت بالعالم "٥" والمعاصرة بما فيها من ثقافة
وتجند "٦". ويمثل إقليدس رسوخ المبادئ والقيم "٧". وفرويد يمثل الغموض "٨". ويمثل
برناردو شو الخيبة والفشل "٩". وشارلي شابلن يمثل السخرية "١٠". ودون جوان يمثل
التعلق بالنساء والمغامرة الجسورة معهن "١١". وثمة مجموعة من المفكرين والفلاسفة
والكتاب أمثال: برجسون واسبينوزا وشوبنهاور وليبنز "١٢" و هيجل واستولد ماخ "١٣"
وشكسبير وكونت ودارون وإنجلز "١٤" وكوبر نيوكس "١٥" ومكسيم جوركي "١٦".

١١- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٣٦٤.

١٢- نجيب محفوظ : المرأيا ، ص ١٨.

١٣- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ١٤.

١٤- نجيب محفوظ : المرأيا ، ص ١٨ .

١٥- نجيب محفوظ : الكرنك ، ص ٨٧.

١٦- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٥٧ .

١٧- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٣٧١.

١٨- نجيب محفوظ : قلب الليل ، ص ١١٨ .

١٩- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٣٠٥.

٢٠- نجيب محفوظ : قشتمر ، ص ٤٨.

٢١- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١٠٤ . وأفراح القبة ، ص ١٤٨.

٢٢- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ١٦ ، ١٧ ، ١٨ .

٢٣- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ٢٢ .

٢٤- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ١٠٩.

٢٥- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٤٨ ، ٤٤٩.

٢٦- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٢٥٤.

وبرتراند رسل "١" ؛ تمثل في استدعاءاتها سعة الثقافة والمعرفة والعلم والتمسك بالأفكار المعاصرة ودرء التراث .

ولا تقتصر دلالات الاستدعاءات على ما سردها من معان سابقة ، تفجرها الشخصية الأدبية بارتمامها بالنص الروائي ، لكنها تحرك تيارات كانت ساكنة في كل الاتجاهات ، مولدة بذلك دلالات جديدة ، تتضافر مع ما وردت به من معان تميزت بها في التراث . ولننظر إلى الحوار الدائر بين حسن وحسين وحسينين ، الإخوة الأشقاء ، في بداية ونهاية ، والذي استدعيت فيه شخصية أبي العلاء المعري :

" فقال حسين ساخرا :

- الحق أنا نسينا ، دعنى أتذكر قليلا ، تتخايل لعينى شريحة من لحم فى ظلام الذكريات ، ولكن لا أدرى أين ولا متى .

وضحك حسين قائلا :

- نحن أسرة فلسفية على مذهب المعري .

فتسائل حسن :

- ومن يكون المعري هذا ؟ أحد أجدادنا ؟

- كان فيلسوفا رحيمًا ومن أى رحمته أنه امتنع عن أكل اللحوم رحمة بالحيوان .

- إني أدرك الآن ، لماذا تفتح الحكومة المدارس ، إنها تفعل ، كى تبغض لكم اللحوم فتأكلها دون منافس " ٢ " .

ومن خلال الابتسامة العابسة المتفجرة فى النهاية ، تتجلى المأساة فى استدعاء شخصية أبى العلاء ، فالفرق واضح ، بين من يزهد فى اللحوم فلسفة ومن يزهد فيها حرمانا ، وإذا كانت الفلسفة عن أبى العلاء ضرورة عقلية ، فإنها تصبح عند الأبناء ضرورة حيائية .

١- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٤٢ .

٢- نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، ص ١٧١ .

والحق أنى أرى أن فى استدعاء للكاتب لأبى العلاء ، تفجيرا لبؤرة صراع ، تضع الفلسفة فى مقابل المادة والحكومة بينهما ، فالحكومة لا تدعو إلى الفلسفة إلا من أجل طمس المادة ، فى الوقت الذى ينبغى عليها أن تنمى الاثنين .

وإذا كان المعرى فيلسوفا ينشد الكمال ، فالأسرة هى الأخرى تنشد العيش فى أمان من الفقر والحرمان ، بطريقة آدمية تجعلها محترمة فى المجتمع ، وإذا كانت الحكومة ترى أن من آى رحمة أبى العلاء ، الامتناع عن أكل اللحوم رحمة بالحيوان ؛ فإن المطلوب - قياسا - من الأسرة أن تمتنع هى الأخرى عن متطلبات الحياة المادية وما يستتبع ذلك من صعود فى درجات السلم الاجتماعى التى يهرول فوقها الآخرون ، رحمة بالناس ونشدان أمان هلامية متداخلة الملامح كأفكار أبى العلاء الفلسفية ، وبالتالي يفقد الأبناء التوفيق بين ما يطلبه الجسد وما تطمح إليه الروح ، فإذا حققوا الأولى فقدت الثانية ، والعكس بالعكس ، وإلا تحولوا برغم كفاحهم الدائم فى الرواية "١" إلى غرقى سواء تم ذلك عن طريق رمى أجسادهم فى برائن البلطجة والدعارة كما فعل حسن أو فى أمواج النيل كما فعلت نفيسة .

١٠- "نظر ملحوظة د. محمد حامد السناج فى كتابه بقورما الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، ط١ ، ١٩٨٠م ،

٤- شخصيات تاريخية :

استدعى الكاتب كثيرا من الشخصيات التاريخية ، التى تنوعت بين تاريخ العرب وتاريخ الأجانب ، مشتملة على مساحة من الزمان ، تمتد من فجر التاريخ حتى العصر الحديث .

ولقد تم استدعاء فرعون وحتشبسوت وكليوباترا وأنطونيو وقيصر وكولمبس وغاندى وجان دارك ونبيرون ونابليون وهابنيل وفكتوريا وهتلر ولويس السادس عشر ونشرشل ، بقدر ما تم استدعاء الحسن والحسين وعمر بن الخطاب وعمرو بن العاص وعبدالمك بن مروان وخالد بن الوليد ومعوية بن أبى سفيان وهارون الرشيد وابن طولون وقطر الندى والمعز لدين الله الفاطمى وعرابى وإبراهيم باشا ومحمد عبده .

ولاستدعاء كل شخصية دلالة خاصة بها ، فيمثل فرعون المثل الأعلى للالتزام بالعمل الوظيفى "١"، وحتشبسوت لتمثل الدعابة والعبث والطرفة "٢"، وكليوباترا لتمثل الفموض وعدم معرفة سر القلوب "٣" ولينجلى فيها الغرام بمعانيه الجميلة "٤"، وأنطونيو ليرتبط اسمه بالغرام حيناً "٥" وبالحزن حيناً آخر "٦"، وقيصر ليمثل الحزن والأسى على ما فات "٧"، ويستدعى كولمبس ليمثل الكشف عن الشيء الغامض "٨" ، وغاندى ليمثل الصمت الحكيم وعدم جدوى الكلام النثرى "٩" ، وجان دارك لتمثل التضحية والعزاء "١٠" ،

١١- نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، ص ١٣٠ .

١٢- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٧٠ .

١٣- المصدر السابق ، ص ٩٨ .

١٤- المصدر السابق ، ص ٢٤ .

١٥- المصدر السابق ، نفس الصفحة .

١٦- نجيب محفوظ : السان والخراف ، ص ١٦ .

١٧- المصدر السابق ، نفس الصفحة .

١٨- نجيب محفوظ : الحب تحت المطر ، ص ١ .

١٩- نجيب محفوظ : السراب ، ص ٢ .

٢٠- نجيب محفوظ : بين القصيرين ، ص ٣٥١ .

ونسيرون ليمثل الظلم والتعذيب "١"، ونابليون وهابنيل ليمثلا القدرة على فعل المستحيل "١"، وفيكتوريا لتمثل التقاليد والقيم الثابتة "٣"، وهنتر ليمثل البطولة الشعبية في أعظم معانيها "٤"، ولويس السادس عشر ليمثل عدم الإحساس بالعالم الخارجى وعدم معرفة الحقائق "٥"، وتشرشل ليمثل الأفكار العظيمة "٦".

ويستدعى الحسين ليكون بمثابة الخلاص والعزاء "٧" والوسيلة فى استجداء الشحاذة "٨"، والدين الحقيقى "٩" والقسم باليمين "١٠" والأصل الطيب "١١" والطهر والصفاء والنقاء "١٢" والزلفى والدعاء إلى الله "١٣" والمظلوم المضطهد "١٤" والبشرى بالخلاص "١٥"، ويستدعى الحسن ليمثل ظلم الأخ لأخيه "١٦"، وعمر بن الخطاب ليمثل

"١١"- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٧٧.

"٢"- نجيب محفوظ : السراب ، ص ٢٠٤.

"٣"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١٤.

"٤"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١٥٦.

"٥"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٥٤.

"٦"- نجيب محفوظ : الشحاذ ، ص ٢٣.

"٧"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤٠٦.

"٨"- نجيب محفوظ : حكايات حارثنا ، ص ٨٥.

"٩"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٧٨. وبين القصرين ، ص ٤٨.

"١٠"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٢٧٣ ، ٣٥٨.

"١١"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١٢٥.

"١٢"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٢٣٤.

"١٣"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٢١٤ ، ٣١٢. والسكرية ، ص ٨٦ ، ١٤٨.

"١٤"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١١٩. و ملحمة الحرافيش ، ص ١٩٥.

"١٥"- نجيب محفوظ : اللص والكلاب ، ص ١٨.

"١٦"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١١٩. وملحمة الحرافيش ، ص ١٩٥.

الحلم بالعدل والحكم النزيه^١ والمقارنة بين ظلم الحاضر وعدل الماضي^٢ ولتزييف الحقائق الناصعة البياض من قبل الحاقدين في سبه^٣ ولتمثيل السخرية من الآخرين^٤ وللدعابة والتهريج والعبث بالتراث^٥ ولاستدعاء عصر الأمجاد البائد^٦ في كونه قوة على الأعداء^٧، ويستدعى عمرو بن العاص ليمثل الدهاء والمكر^٨، وعبد الملك بن مروان ليمثل الجهل لمن لا يعرفه^٩، وخالد بن الوليد ومعاوية ليمثلا الصورة الواضحة لمحاولة تزييف الحقائق من قبل الأعداء^{١٠}، ويستدعى هارون الرشيد ليمثل الحياة الناعمة المترفة^{١١} والمتعة والشهوة^{١٢} والفسق والفجور^{١٣}، ويستدعى ابن طولون ليمثل الضياع^{١٤}، وقطر الندى ليمثل اللطف والجمال^{١٥}، والمعز لدين الله الفاطمي ليمثل الثروة العظيمة المنقولة عن طريق الورث^{١٦}، ويستدعى عرابي ليمثل صورة

^١- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ١١٠ .

^٢- نجيب محفوظ : البقي من الزمن ساعة ، ص ٦٤ .

^٣- نجيب محفوظ : المرآيا ، ص ٢٥٤ .

^٤- المصدر السابق ، ص ١٢٣ .

^٥- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٣٠٧ .

^٦- نجيب محفوظ : لكرنك ، ص ٤٥ .

^٧- نجيب محفوظ : لقاهرة الجديدة ، ص ٢٠٨ .

^٨- المصدر السابق ، ص ١٣ .

^٩- نجيب محفوظ : المرآيا ، ص ٢٤٩ .

^{١٠}- المصدر السابق ، ص ٢٥٤ .

^{١١}- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٦٧ .

^{١٢}- نجيب محفوظ : ميراسر ، ص ٢٠٩ .

^{١٣}- المصدر السابق ، ص ١١٦ .

^{١٤}- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٤٣ .

^{١٥}- المصدر السابق ، ص ٤٥ .

^{١٦}- المصدر السابق ، ص ٩ .

البطل الشعبي والدينى "١"، وإبراهيم باشا ليمثل السخرية مما حدث فى العصر الحديث للقيم والمبادئ "٢"، ومحمد عبده ليمثل الأصل الطيب والمحتد الكريم "٣".

ولنفخر مثالا واحدا مما سبق حتى نرى ما فجره وجوده فى النص الروائى من دلالات ، ففي حضرة المحترم يستدعى الكاتب فرعون مصر على لسان عثمان بيومى الشخصية الرئيسية فى الرواية هكذا :

" - إن أول تعاليم أخلاقية حفظها التاريخ ، كانت وصايا من أب موظف متقاعد إلى ابن موظف ناشئ ، وفرعون نفسه لم يكن إلا موظفا معيناً من قبل الآلهة فى السماء ليحكم الولادى من خلال طقوس دينية وتعاليم إدارية ومالية وتنظيمية ، ووادينا وادى فلاحين طبييين ، يحنون الهامات نحو أرض طيبة ، ولكن رعوهم ترتفع لدى انتظامهم فى سلك الوظائف ، حين ذاك يتطلعون إلى فوق ، إلى سلم الدرجات المتصاعد حتى أعتاب الآلهة فى السماء "٤".

ويتضح من النص السابق ، أن استدعاء فرعون تم على سبيل الشاهد والحجة ، وذلك لأن عثمان بيومى بعد أن اختار الوظيفة الحكومية طريقاً إلى المجد حيث منصب المدير العام ، مضحياً بحياته الاجتماعية والأسرية والدينية والخلقية ، ظل طيلة الرواية يسوق أمثلة ليستشهد بها على صحة اختباره وكأنه لا يصدق ما استقر عليه .

ومن جملة ما استشهد به نجد أن أول تعاليم حفظها التاريخ كانت من موظف ، وأن الفلاحين لا يرفعون الهامات إلا بعد توظيفهم ، وأن فرعون نفسه لم يكن إلا موظفاً ، فالاستشهادات تتوالى وتتنامى وتسير فى كل الاتجاهات ، لكنها لا تصل إلى نزوتها إلا فى جعل فرعون نفسه موظفاً ، وماذا بعد ذلك ؟ فإذا كان فرعون موظفاً من قبل الآلهة فالحجة قائمة فى امتثال وتقليد البشر العاديين ، والاطمئنان النفسى على صحة الاختبار قائم ، والمصالحة مع النفس لا مفر منها ، والضوء الأخضر يجب أن يسطع على طول

١- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ٤٢.

٢- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١٧ .

٣- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ٤.

٤- نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، ص ١٢٠ .

الطريق ، ليتم الاقتحام بلا تراجع ، مع تقديم كافة التضحيات وعدم الندم عليها ، والتي تمت على مستويات عدة " فعلى المستوى الاجتماعى ضعف انتمائه لبيئته ومجتمعه ، إثر رفضه الزواج من سيدة ووساطة أم حسنى ، وعلى المستوى الكونى ، بدأ يشعر بالقلق واليأس نتيجة ضعف إرادته وفقدانه الثقة التى كانت تمتلك عليه نفسه من خلال ربطه القوى بين الإرادة الإلهية وإرادة الإنسان ، وعلى المستوى النفسى أصبح يعيش داخل نفسه بعد أن بدأ يفقد تدريجيا الإحساس بما حوله ومن حوله " ١ " ، وإذا كانت الظروف لم تخدمه فى النهاية وخسر المنصب المنتظر ، فلا غرو ، فتعاليم الآلهة واجبة والالتزام بأمرهم تكليف والعاقبة يوم الحساب تعويض .

١- د. نبيلة إبراهيم : نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ، مكتبة غريب ، ب . ت . ص ٩٣ .

الفصل الثالث

توظيف الزمكانية التراثية في بناء الزمكانية الروائية

تمهيد :

- المبحث الأول : توظيف زمكانية الأحداث التاريخية .
- المبحث الثاني : توظيف زمكانية البيئات الشعبية .
- المبحث الثالث : توظيف زمكانية النصوص الأدبية .

تمهيد :

فى الواقع ، إن أى حديث عن ضرورة الفصل بين الزمان والمكان بصفة عامة ، كان مقبولا ومستساغا حتى مطلع القرن العشرين ، حين توصل آينشتين إلى قانون النسبية، الذى حدد علاقة الزمان بالمكان تحديدا قاطعا ، جعل " الزمان بعدا رابعا للأبعاد الثلاثة التى لم يخطر ببال الفيزياء الكلاسيكية سواها : الطول والعرض والارتفاع " ١٠ ، بمعنى أن الزمن أصبح متضافرا تماما مع المكان ، ليس هذا فقط ، بل أصبح مكونا رئيسيا من أهم مكوناته ، إذا تغير أحدهما تغير الآخر .

وانطلاقا من ذلك ، فإن أى حديث عن المكان ، يصبح بالضرورة حديثا عن الزمان والعكس بالعكس ، فلا غرو -إذن- أن يتم دمجهما معا فى بطاقة واحدة تشكل هويتهما الجديدة . وربما تخيل البعض أن الدمج بين الزمان والمكان مستحيل ، متعللا بثبات المكان وتغير الزمان ، ناسيا أن " المكان فى مقصوراته المخلقة التى لا حصر لها ، يحتوى على الزمن مكتفا وهذه وظيفته " ٢٠ .

والحق أن " الزمان والمكان هما القالب الذى صب فيه هذا الوجود جملة وتفصيلا " ٣٠ ، ولا سبيل لموجود إلا من خلالهما .

ولقد انتقل هذا الدمج بين الزمان والمكان من الوجود إلى الرواية ، بوصفها تعبيرا عنه ، وذهب ميخائيل باختين " ٤٠ إلى مسمى جديد يعبر عن هذا الدمج Chronotope صاغه مترجم الكاتب " زمان " ، نحتا من الزمن والمكان .

وإيضاحا للمصطلح ، قال باختين ، إن " ما يحدث فى الزمان الألبى ، هو انصهار علاقات المكان والزمان فى كل واحد مدرك شخصى، الزمان هنا يتكثف، يتراص ، يصبح

١٠- بنى طريق الخولى : إشكالية الزمان فى الفلسفة والعلم ، مجلة ألف ، القاهرة ، ع ٩ ، ١٩٨٩ ، ص ٥٩ .

٢٠- غلستون باشلر : جماليات المكان ، ترجمة : علها هلسا ، كتاب الأكلام (١) وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٨٠م ، ص ٤٦ .

٣٠- بنى طريق الخولى : إشكالية الزمان فى الفلسفة والعلم ، مجلة ألف ، ص ١٠ .

٤٠- ميخائيل باختين : أشكال الزمان والمكان فى الرواية ، ترجمة : يوسف حلاق-وزارة الثقافة-سوريا ، ١٩٩٠م ، ص ٦ .

شيئا فنيا مرثيا ، والمكان أيضا يكتنف ، يندمج في حركة الزمن ، والموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث ، والتاريخ علاقات الزمان تتكشف في المكان ، والمكان يدرك ويقاس بالزمان ، هذا التقاطع بين الأقسام ، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفنى "١".

والزمكان الروائى ليس انسكابا فى السرد الروائى حسبما اتفق ، ولكنه تفاعل متصل يسهم فى تشكيل الرواية ابتداء ونهاية .

ولعل أهم إشكالية يمكن أن تواجهنا ونحن بصدد دراسة الزمكان الروائى ، تتمثل فى كيفية الإجابة عن السؤالين التاليين :

- ١- هل يمكن فصل الزمكان الروائى من بين عناصر العمل الروائى ، ثم تقسيمه بعد ذلك بين الزمان والمكان الروائيين ، بغرض الدراسة ، أم أن ذلك صعب ومستحيل؟
 - ٢- هل يمكن تصنيفه بعد ذلك - سواء تم الفصل أو لم يتم - بين التراث والرواية ؟
- بمعنى وجود زمان روائى وآخر روائى ، قد يتماثلان معا أو قد لا يتماثلان .
- والحق أنا إذا كنا سنلجأ إلى الفصل بين عناصر الرواية لاستئصال الزمكان الروائى ثم بعد ذلك لتقسيمه إلى زمان ومكان روائيين ، ففقط بهدف الرصد آخذين فى الاعتبار الربط بينهما - مرة أخرى - عند الدراسة .

والواقع أن إشكالية فصل الزمكان الروائى عن بقية عناصر السرد الروائى ، لا تشكل فى الحقيقة معضلة كبرى ، فلقد فعلها كثير من النقاد ، سواء تم فصل الزمان والمكان معا فى الزمكان أو تم فصل كل منهما على حده "٢" ، بقدر ما تتشكل المعضلة الكبرى فى كيفية الإجابة عن السؤال الثانى ، والتى تتطلب البت فى إمكانية تقسيم الزمكان بين التراثية والمعاصرة ، ومن ثم الروائية ، وذلك لأن فكرة للتراثية أو المعاصرة ، بما تحمله من بدايات انتهت ونهايات بدأت ، يمكن أن تمارس على " الأشياء التى تدرج

١- ميخائيل باختين : أشكال الزمان والمكان فى الرواية ، ترجمة : يوسف حلاق ، ص ٦١ .

٢- قطر : سيزا قسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ م .

فى الزمان والخطأ إنما يأتى من ممارستها على الزمان نفسه "١٠"، فضلا عن أن "الزمان الطبيعى، زمن الساعات، مكون من آنات متوالية، كل آن منها يكون حاضرا، والزمان تبعا لهذا مكون من حاضرات متوالية "٢٠".

ولكن ألا يمكننا حسم الإجابة، انطلاقا من التقسيم الأزلى للزمن إلى: ماض وحاضر ومستقبل، على اعتبار أن الماضى هو الوجه الآخر للتراث، وأن الحاضر هو الوجه الآخر للمعاصرة؛ هذا، فضلا عما تواتر من أزمته خاصة، اشتهرت بترائيتها من خلال انخراطها فى أعمال تراثية بعينها، مثل الزمن الدائرى فى ألف ليلة وليلة.

كذلك، انطلاقا من عدم وجود تلك الإشكالية فى تناول المكان - إذ يسهل تقسيمه بين التراث والمعاصرة، على أساس أنه واقع محسوس، ينتقل إرثا من جيل إلى آخر، على خلاف الزمن، الذى يصعب قبضه تداولاً - على اعتبار أن الزمان مكون طبيعى من مكونات المكان، جنباً إلى جنب مع الطول والعرض والارتفاع كما حدده أينشتاين، وبحقيقة بديهية تقول: إن من يملك الكل يملك الجزء.

ولعل الحديث عن الزمكان الروائى فى وضعه التراثى، بعد تحديد أنموذجه، يمكن أن يوضح الصورة، حيث وجدنا الزمكان الروائى يمكن أن يتميز فى بعده التراثى، من خلال ثلاث زمكانات:

١- زمكانية الأحداث التاريخية.

٢- زمكانية البيئات الشعبية.

٣- زمكانية النصوص الأدبية.

والحديث بالتفصيل، عن كيفية تمثيل كل زمكانية ودلالة توظيفها، يتبدى فى المباحث الثلاثة التالية.

"1"-W.H.,Newton,Smith, The structure of time, (London,Routledge & Kegan Paul, 1980), P.101.

"٢"- عبد الرحمن بنوى: الزمان الوجودى، دار للنهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٥م، ص ٢٥.

المبحث الأول : ملاحظة : كاتية الأحداث التاريخية .

لاشك أن للتاريخ - بزمانه ومكانه - وجودا متميزا في التراث بوصفه " اسقاطا للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي " ^١ ، وبوصفه ملكا للجميع ، حيث يستطيع أى فرد فى أية لحظة " أن يفترف منه كلما أراد أن يستخدم خيوطه فى عمله الفنى " ^٢ ، شريطة أن يضع فى اعتباره ترابط " العلاقة بين طبيعة الفعل البشرى والبيئة الزمانية والمكانية " ^٣ . وللزمن التاريخى طبيعة خاصة ، يتميز بها عن الأزمنة المعاصرة ، حيث " يتجه إلى الأمام أولا ، فيمثل خطا أفقيا ، تتطلق عليه حيوات الشخصيات فى اتجاه واحد لارجعة فيه ، .. فالزمن يسير نحو المستقبل ، مؤكدا حتمية مصير البشرية " ^٤ .

ولقد وظف نجيب محفوظ هذا الاتجاه فى سير الزمن - بوعى أو دون وعى - فى كثير من رواياته ، نذكر منها الروايات التاريخية الأولى : عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة ، ورواياته الواقعية بعد ذلك : القاهرة الجديدة - خان الخليلي - زقاق المدق - بداية ونهاية - الثلاثية ، " على عادة الروائيين الواقعيين فى الاهتمام بالزمن التاريخى ، فى اتباع خط مستقيم فى التسلسل الزمنى الرئيسى فى بناء الرواية " ^٥ .

وربما استمد هذا الاتجاه فى سير الزمن ، فضلا عن الاتجاه الطبيعى لأحداث التاريخ ، من طريقة القاص البدائي فى الحكى حيث كان " يقدم لسامعيه الأحداث فى خط متسلسل تسلسلا زمنيا مطردا بنفس ترتيب وقوعها " ^٦ .

ولعل ما يؤكد تراثية الاتجاه الأفقى فى القصة ، ماتواتر من اتجاهات زمنية مستحدثة

^١ - د . سيزا قلم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثة نجيب محفوظ ، ص ٤٦ .

^٢ - المرجع السابق ، نفس الصفحة .

^٣ - د . عبدالمحسن طه بدر : الرواية والأداة ، نجيب محفوظ ، ص ١٣٦ .

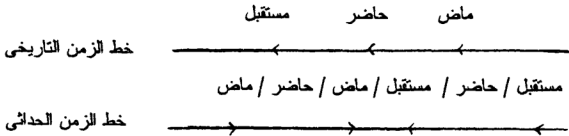
^٤ - د . سيزا قلم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثة نجيب محفوظ ، ص ٤٧ .

^٥ - المرجع السابق ، ص ٣٩ .

^٦ - المرجع السابق ، ص ٣٧ .

مع تطور الرواية حيث " ازدادت أهمية الحاضر بالنسبة للروائي ، وأدى البحث عن تجسيده إلى تطور واضح فى طريقة معالجة الزمن فى الرواية وإلى محاولات ابتكار أساليب وتقنيات جديدة للتعبير عنه وتثبيت هذا الحاضر ومده "١٠" ، حيث " النظرة الحديثة إلى الزمن تراه لحظة حاضرة مترامية الأطراف ، يظهر فيها الماضى غير منظم وغير مرتب ، وكلمة الحضور تعنى الوجود الملموس ، والحى فى نفس الوقت أى الحاضر الزمنى أو ما هو كائن .

ولا شك أن هذا الاهتمام بالحاضر ، جاء نتيجة لاهتمام الروائي بحياة الشخصية الروائية النفسية ، أكثر من حياتها الخارجية ، فتزامن الماضى والحاضر والمستقبل فى النص "٢" ، ليس فى اتجاه واحد ولكن تنذبنا وتأرجحنا بين الحاضر والماضى والمستقبل.



ومواكبة للتطور الحديث فى بناء الزمن ، أنتج نجيب محفوظ ، كثيرا من أعماله ببناء زمنى حدائى ، نذكر منها ميرامار التى اعتمدت على البناء الرباعى للزمن مثل رباعية الإسكندرية لداريل . كذلك نذكر منها الروايات التى اعتمدت على تعدد الأصوات فى بنائها مثل : العائش فى الحقيقة ويوم قتل الزعيم وأفراح القبة. ولا شك عندنا فى أن رواية مثل ثرثرة فوق النيل، تحقق خلط الأزمنة بشكل واضح عن طريق الفانتازيا عبر تهويمات أنيس نكى .

هذا وإن كان البعض يرى أن ظاهرة الخلط الزمنى ، ظاهرة تراثية أيضا ، رغم حدائتها، وجدت فى الأدب الإغريقى وصارت بعد ذلك " تقليدا أدبيا تعارف الناس عليه "٣" .

١٠- د . سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثة نجيب محفوظ ، ص ٢٨ .

٢- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

٣- د . أحمد عثمان : الزمن المأسوى فى الفكر الإغريقى ، مجلة ألف ، القاهرة ، ٩ ، ١٩٨٩ م ، ص ١٧٣ .

ولا خلاف على أن بناءات الزمن الحديثة لا تخضع لمجال بحثنا ، فقط بناءاته في شكلها التراثي ، والتي حددنا منها - سلفا - الزمن التاريخي .

ولتجسيد الزمن التاريخي في النص الروائي، طرق خاصة، يعتمد تحديدها - لا شك- على " المؤشرات الواردة في النص " ١٠ الروائي ، انطلاقا من بديهية تؤكد أن العمل الروائي وإن كان عالما خياليا متاهيا في الصغر ، هو عدد صفحات الرواية ، فإنه " يحاكي موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي " ٢٠ .

وتنقسم المؤشرات الزمنية فيما بينها إلى زمنين : زمن داخل النص وزمن خارج النص ، الأول : يحيل إلى واقع الأحداث من النفس الإنسانية ، والثاني : يحيل إلى واقع الأحداث من الطبيعة " ٣ " ، أو بمعنى آخر ، الأول : يمثل الخيوط التي تتسج منها لحمة النص ، أما الثاني : فيمثل الخطوط العريضة " السقالات " التي تتبنى عليها الرواية " ٤ " . ولقد تميزت زمكانية الأحداث التاريخية في روايات الكاتب ، حسب المؤشرات الزمنية الداخلة في صلب نسيجها ، في طريقتين : الأولى : ويتم فيها تجسيد زمكانية الأحداث التاريخية بوصفها إطارا زمنيا محدد التاريخ ، والثانية : ويتم فيها تجسيد زمكانية الأحداث التاريخية بوصفها إطارا زمنيا غير محدد التاريخ ، والأمر - تقصيلا - سيتضح فيما يلي .

١٠- د . سامية أحمد لاسد : إشكالية الزمن في المسرح المصري ، مجلة ألف ، القاهرة ، ع ٩ ، ١٩٨٩ م ، ص ١٩٠ .

٣- - يوري لوتمان : مشكلة المكان الفني ، ترجمة : د. ميزا قلم ، مجلة ألف ، ع ٦ ، ربيع ١٩٨٦ م ، ص ٨٨ .

"3"- A.A., Mendilov, Time and the novel , (Peter Neville , 1952) , PP. 68-71-86-87-89-121-124.

٤- د . ميزا قلم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة في ثلاثة نجيب محفوظ ، ص ٤٥ .

أولا - توظيف زمكانية الأحداث التاريخية بوصفها إطارا زمنيا محدد للتاريخ :

استخدم نجيب محفوظ فى كثير من رواياته - بطريقة أو بأخرى - إشارات زمنية داخل النص الروائى ، تضع الأحداث من تاريخ السنين وربما الشهور والأيام .
ولقد تم له ذلك بوضوح تام وبشكل لافت للنظر فى مثل الروايات التالية : عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة - القاهرة الجديدة - خان الخليلي - زقاق المدق - السراب - بداية ونهاية - بين القصرين - قصر الشوق - السكرية .

وليس معنى أننا اخترنا مثل هذه الروايات ، أن ليس من بقية روايات الكاتب ما تظهر فيه هذه الخاصية بطريقة أو بأخرى ، فى مراحل إيداعه التالية ، لكن ذلك - وإن تم - بدا على أساس فردى تتأثر - بعد - عبر المراحل المختلفة فى إيداع الكاتب ، وليس هنالك - تظاهر - يمكن أن يفوق الروايات الواقعية فى تحديد الزمن الخارجى بطريقة جزئية .
والملاحظ أن هذه الروايات تنوعت بين الوصف بالتاريخية مثل : عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة - العائش فى الحقيقة ، وبين الوصف بالواقعية التى تعتمد على تسجيل الواقع وتسبق فيها الحياة الفكر "١" مثل : القاهرة الجديدة - خان الخليلي - زقاق المدق - بداية ونهاية - بين القصرين - قصر الشوق - السكرية .

وإذا كان العمل الروائى الذى يخلق عالما خياليا " يرتبط بعالم الواقع بدرجة أو بأخرى ويقدم صورة للحياة عن طريق شخصيات معينة وأحداث بالذات تقع فى مكان معين وزمن معين ، وإن كانت دلالتها تتجاوز ذلك المكان وذلك الزمان "٢" ، فإن تحديد زمن خارجى لرواية ما ، يقدها فى إطاره المحدد ، ومن ثم يستتبع التزام الكاتب بزمكانيته .
وإذا كان الكاتب يعيش فى إطار هذا الزمن الخارجى المحدد ويعاصره - يدا بيد - فلا صعوبة البتة فى رسمه لحدود زمكانيته ، رسم الحس والعيان والمشاهدة ، إذ

١- يوسف الشارونى : الروائيون الثلاثة : نجيب محفوظ ، يوسف السباعي ، محمد عبدالمعظم عبدالله ، الهيئة المصرية

للعامة للكاتب ، ١٩٨٠ م ، ص ١٩ .

٢- جيميل بطرس سمعان : دراسات فى الرواية الإنجليزية ، الهيئة المصرية العامة للكاتب ، ١٩٨١ م ، ص ٢٥ .

"بإستطاعة أى فنان أن يعطى جوهر زمانه ، عصره فى المجالات الأكثر قربا منه"^١ ، وليس هنالك أكثر قربا من الواقع لكاتب مثل نجيب محفوظ ولا أكثر قربا لجوهر العصر من رواياته السالفة الذكر - ماعدا التاريخية - .

وربما تبدت الصعوبة فى رسم الكاتب لزمكانية أزمنة خارجية لعصور تاريخية ، ابتعدت عنه آلاف السنين ، إذ يضع الماضى فى هذه الحالة " سترا كثيفا بين الروائى وبين العصر الذى يريد تصويره "^٢ .

لذا يتأتى نجاح الكاتب فى رسمه لزمكانية عصر تاريخى ما بعيد فى إدراكه " الحى لعالمه التاريخى وصور الحياة المتنوعة فيه " ^٣ ، فضلا عن إدراكه لاتجاهات نوقه التى تكونها " روح كلى ، متناقض ومنسجم معا فى آن واحد " ^٤ .

والحق أن للكاتب طريقتين فى تعامله مع زمكانية الزمن التاريخى المحدد ، نتضمنان فيما يلى :

١ - الطريقة الجزئية :-

وفىها يجعل الكاتب التاريخ ، يحدد الزمن الخارجى للرواية - فقط - عن طريق رصد بعض الأحداث أو الشخصيات التاريخية ، فى زمكانية الرواية الواقعية ، التى هى بلا شك غير تاريخية ، دون تجاوز ذلك لتغيير هذه الزمكانية الواقعية وجعلها تاريخية .

فمثلا إذا أراد الكاتب أن ينسب زمكانية رواية واقعية ما ، لعام ١٩١٩م ؛ فإنه يستعين فقط ببعض الأحداث أو الشخصيات التاريخية التى اشتهرت فى عام ١٩١٩م ، دون تجاوز

^١ - ف.ع. لينكوف : فن الأدب الروائى عند تولستوى ، ترجمة : د. محمد يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة - بخداد ، الألف كتاب لثالثى (٢٩) ، ١٩٨٦م ، ص ١٢٥ .

^٢ - د. عبدالمحسن طه بدر : الرواية والأداة ، نجيب محفوظ ، ص ١٧١ .

^٣ - د. محمود حامد شوكت : مقومات قصة العربية الحديثة فى مصر ، بحث تاريخى وتحليلى مقارن ، دار الفكر العربى ، ١٩٧٤م ، ص ٧٢ .

^٤ - د. محسن جاسم الموسى : عصر الرواية ، مقال فى لنوع الأدبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة - بخداد ، الألف كتاب لثالثى (١٦) ، ١٩٨٦م ، ص ١٧٥ .

ذلك ، للاستغراق فى أحداث ١٩١٩م - كأن يصور الأحداث التى تخترط فيها سعد زغلول ورفاقه - وإلا تحولت زمكانية الرواية من الواقعية إلى التاريخية.

وليس معنى أننا نجد فى روايات الكاتب الواقعية " اهتماما بالتاريخ ورصدا لأحداثه ، التى تأتى أحيانا بكل تفاصيلها وديالكتها وكأنها وثيقة حية " ١٠ ؛ خروجاً لهذه الروايات من الواقعية ، ومن ثم دخولها فى التاريخية ، ولكن ذلك تم على أساس من الرصد والتسجيل الذى وسم واقعية الكاتب فى تلك المرحلة .

ولقد تم ذلك للكاتب فى الروايات التالية : القاهرة الجديدة - خان الخليلي - زقاق المدق - بداية ونهاية - بين القصرين - قصر الشوق - السكرية .

والحق أن تحديد الزمن الخارجى بطريقة جزئية فى الروايات السالفة الذكر ، لم يتم على شاكلة واحدة ، لكنه تنوع فى اتجاهين :

١- مباشر :

وفيه يذكر الكاتب الزمن الخارجى بالأرقام ، صراحة ، وتمثل هذا فى رواية خان الخليلي ، إذ فى أول سطر فى الصفحة الأولى فى الرواية ، يبدأ الكاتب سرده هكذا :

" انتصفت الساعة الثانية من مساء يوم من سبتمبر سنة ١٩٤١ ، موعد انصراف الدواوين ، حين تتطلق جماعات الموظفين من أبواب الوزارات كالفيضان العارم ، وقد نهكها الجوع والممل ، ثم تنتشر فى الأرض ، تطاردها أشعة الشمس الموقدة .. انطلق أحمد عاكف إلخ " ٢٠ .

٢ - غير مباشر :

وفيه يذكر الكاتب الزمن الخارجى بطريقة يمكن تبيانها بقليل من الجهد ، وتمثل هذا فى رواية زقاق المدق ، إذ يذكر الكاتب فى الصفحة الثانية من الرواية فى ضمن النداءات التى ترددت فى فضاء الزقاق ، قول أحدهم :

١٠- د . أحمد هيكال : دراسات أدبية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٠م ، ص ١٩٢ .

٢٠- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٥ .

" إذا كنا ننوق أهوال الظلام والغارات منذ سنوات خمس ، فهذا من شر أنفسنا " ١٠
وإذا كانت الحرب العالمية الثانية قد بدأت عام ١٩٣٩ م ، فمعنى مرور خمس
سنوات عليها أن الزمن الخارجى لرواية زقاق المدق يبدأ عام ١٩٤٤ م .
وربما ظن البعض أن ليس معنى ذكر أهوال الظلام والغارات ، أنه يعنى الحرب
العالمية الثانية ، ولكن النص الروائى بعد ذلك يؤكد صراحة .

ولقد ذكرنا خان الخليلى وزقاق المدق بوصفهما مثالين ليس إلا ، والحق أن الطريق
المباشر وغير المباشر فى استخدام الزمن التاريخى فى تحديد الزمن الخارجى للرواية عند
نجيب محفوظ ، متواتر بشكل لاقت للنظر فى رواياته الواقعية ، ولا غرو فى ذلك إذ
تحدثنا سيزا قاسم أن " استخدام الحوادث التاريخية - كخليفة للرواية - من سمات الرواية
الواقعية " ٢٠ .

لذا تبدى تحديد الزمن الخارجى فى رواية مثل السراب - الرواية الوحيدة التى شكلت
المرحلة النفسية فى إبداع الكاتب - ضربا من العيب الفنى ، على أساس أنه من المفروض
أنها تعبر عن " حياة شخصية مستغرقة فى عالمها الداخلى وحده ، يشلها عجزها عن
الاهتمام بما يحيط بها إلى درجة الموت " ٣٠ .

ولقد تتبعنا الإشارات الزمنية بالتفصيل داخل روايات الكاتب الواقعية ، التى يمكن أن
تحيل إلى زمن خرج الرواية ، فبنت إحالاتها الزمنية كالتالى :

القاهرة الجديدة	١٩٣٤
خان الخليلى	أول سبتمبر ١٩٤١ - آخر أغسطس ١٩٤٢
زقاق المدق	أواخر الحرب العالمية ١٩٤٤ - ١٩٤٥
بداية ونهاية	نوفمبر ١٩٣٥ - أواخر ١٩٣٩
بين القصرين	أكتوبر ١٩١٧ - إبريل ١٩١٩

١٠- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٦ .

٢٠- د . ميذا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقترنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٤٨ .

٣٠- د . عبدالمحسن طه بدر : الرواية والأداة : نجيب محفوظ ، ص ٣٠٤ .

قصر الشوق يوليو ١٩٢٤ - أغسطس ١٩٢٧
السكرية يناير ١٩٣٥ - منتصف ١٩٤٤

والحق أن تحديد معالم الزمن الخارجى بتلك الصرامة فى روايات تلك المرحلة لا يخلو من فائدة ، إذ يعبر ذلك عن " التماسك والترابط بين الحياة الشخصية الخاصة والحياة الخارجية العامة ، المتمثلة فى هذه المعالم " ١٠ ، هذا فضلا عن اتخاذها وسيلة لتعميق الإحساس بالواقع ، أو على حد تعبير رولان بارت Effet de reel الإيهام بما هو حقيقى ٢٠ .

٢- الطريقة الكلية :-

وفىها استخدم الكاتب التاريخ ، ليس فقط فى تحديد الزمن الخارجى ، ولكن أيضا فى تصوير زمكانية الرواية ، وفى بناء أحداثها ، وفى رسم شخصياتها ، مما استتبع معه وسم الرواية بالتاريخية .

ولقد تم ذلك فى أربع روايات هى : عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة - العائش فى الحقيقة .

والحق أن نقل زمكانية الأحداث التاريخية ، محددة التاريخ ، بطريقة كلية ، لا يخلو من خطورة ، لا سيما إذا ترامت فى البعد الزمنى آلاف السنين ، إذ يستلزم ذلك من الكاتب ، حقيقة استيعابها ، رغم أنه لم يشاهدها رؤية العيان .

ويختلف نجاح الروائيين فى تصويرهم للأحداث التاريخية ، فى قدرتهم على الاستيعاب الحقيقى لزمكانياتها ، إذ إن معظم المداخلات النقدية من قبل النقاد ، تفتش فى كيفية تحقيق هذه القدرة .

فلا بد للكاتب من استيعاب طبيعة المكان الحقيقية وطبيعة الزمن الحقيقية ، ليس فقط فى طبيعة الجغرافيا وتواريخ الأرقام ، ولكن أيضا فى طبيعة المحتوى الحضارى والفضاء الدال ، إذ إن لكل زمكانية ، طبيعة عقلية ونفسية ووجدانية خاصة ، تنتم بها فى تقاطعها

١٠- د . سيزا قلم : بناء الرواية : دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٤٩ .

٢٠- المرجع السابق ، ص ٤٨ ،

مع الشخوص والأحداث واللغة .

وربما كان سهلا ، أن نفهم ضرورة استيعاب الكاتب للزمكانية التاريخية فى تفاعلها مع الشخوص والأحداث الحقيقية ، " حيث إن الحيز المكانى الذى تتحرك فيه الشخوص والأحداث هو بمثابة العامل المهم فى بلورة معالم تلك الأحداث والشخوص بما تضيفه على عنصر الشخصية خاصة من سمات تتعلق بالرقعة المكانية ذاتها ، ومن هنا فإن الشخصية تبدو أكثر منطقية وقبولا من حيث ارتباطها أو انفصالها عن المكان ، باعتباره أحد العوامل التى يركز الكاتب عليها لتحديد هوية أحواله وفكرته "١ ؛ ولكن كيف يتم فهم ذلك على مستوى اللغة ؟ هل نطالبه بالكثابة بلغة الفترة التاريخية التى يصورها ، وهى اللغة الهيروغليفية ؟ بالطبع لا نقصد ذلك ، وما نقصده هو ضرورة الوقوف على المفردات اللغوية الحقيقية المستخدمة ، سواء كانت مادية أو معنوية ، وعلى السراكيب اللغوية الحقيقية المستخدمة ، سواء كانت تقريرية أو تصويرية ، وعلى القضايا والأفكار والإشكاليات الحقيقية المستخدمة ، التى تتفق مع طبيعة الحقبة التاريخية التى يصورها فى التفكير والإدراك والشعور .

ولقد تميز نجيب محفوظ فى استيعابه لزمكانية الأحداث التاريخية الفرعونية فى رواياته الأربع ، السالفة الذكر ، بمرحلتين :

المرحلة الأولى :-

ومنتها الروايات التالية : عبث الأقدار (١٩٣٩) ، رادوبيس (١٩٤٣) ، كفاح طيبة (١٩٤٤) .

ويتمثل الزمن الخارجى فى رواية عبث الأقدار فى الفترة الممتدة من ٢٦٥٠ - ٢٥٠٠ ق . م ، الأسرة الرابعة "٢" ، هذا رغم اعتماد الكاتب فى بناء الرواية - بداية -

١- د . نصر عباس ، الشخصية ولثرتها فى البناء اللغوى فى روايات نجيب محفوظ ، شركة مكبكات عكاظ للنشر والتوزيع ،

ط١ ، ١٩٨٤م ، ص ٣٢٤ .

٢- جون ولسون : الحضارة المصرية ، ترجمة : د . أحمد فخرى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص ٨ .

على قصة من الأدب الفرعونى ، هى قصة الملك خوفو والسحرة "١" ، وإن استكملها بعد ذلك بالتاريخ ، بمعنى أن هذه الرواية ليست توظيفاً حقيقياً للتاريخ الفرعونى وإن ملئت به ، لكنها توظيف حقيقى للأدب الفرعونى المشكل فى تلك المرحلة .

ويتمثل الزمن الخارجى فى رواية رادوبيس فى الفترة الممتدة من ٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق. م ، الأسرة الخامسة "٢" وهى توظيف حقيقى للتاريخ الفرعونى .

ويتمثل الزمن الخارجى فى رواية كفاح طيبة فى الفترة الممتدة من ١٥٧٠ - ١٣٠٥ ق . م ، الأسرة الثامنة عشرة "٣" ، هذا أيضاً رغم اعتماد الكاتب فى بناء الرواية - بداية -

"١- قنطر : سليم حسن : الأدب المصرى القديم لولب الفراعنة ، ج ١ ، فى القصص والحكم والتأملات والرسائل ، ص ٨٥ ، حيث ملخص القصة كالآتى:

"خوفو باقى الهرم الأكبر جمع أولاده يوماً ، وطلب أن يقص عليه كل واحد منهم قصة غريبة ، تتناول السحر ومعجزاته فيما مضى من الدهور ، فأخذوا يتناولون الحديث ، إلى أن قلم أحدهم ونكر قصة عن ساحر لم يزل على قيد الحياة يقبى بخولق الأمور ، وأحضره فعلاً أمام الملك ، فبعث الحياة مرة ثانية إلى حيوانات فصلت رموسها عن أجسادها ، فلما رأى الملك قدرته على إحياء الموتى طلب أن يعرف منه عدد ألقال معبد الإله "تحوت" فاعتذر بأنه لا يعرف عددها وإن كان يعرف مكانها ، وأن رجلاً واحداً هو الذى يستطيع الإتيان بها للملك ، وهذا الرجل لم يولد بعد ، ولا يزال مع أخويه فى بطن أمه وهى كاهنة "رع" وقد قدر لأولادها الثلاثة أن يحكموا ثلاثة أجيال ، فهاج قلب الملك "خوفو" لما سمع من كلام الساحر خشية على ملكه أن يترارته غير لبناته . فسأل الساحر مرة أخرى عن موعد ولادة هؤلاء الإخوة الثلاثة فأجابه الساحر ، ومن ثم شغل بأمر الكاهنة وأخذ يترقب ولادتها ، وظهر أثناء ذلك بعض المعجزات السحرية سيراما القارئ فى متن القصة " .

"٢- جون ولسون : الحضارة المصرية ، ترجمة : د . أحمد فخرى ، ص ٨ .

"٣- المرجع السابق ، ص ٩ .

على قصة من الألب الفرعونى ، هى قصة الملك أيوفيس وسقنترع^{١٠} ، وإن استكملها بعد ذلك بالتاريخ .

بمعنى أنه كان لزاما على الكاتب أن يستحضر زمكانية عصر الأمرات : الرابعة - الخامسة - الثامنة عشرة .

ولقد حاول الكاتب إدراك ذلك ، فتم له النجاح على مستوى المحتوى الجغرافى البحث، من مثل ذكره للمدن والقرى والبلاد والدروب ، لكن التوفيق خالفه فى ملء هذا المحتوى بمفردات الواقع التاريخى سواء كانت مادية أو معنوية ، رغم أنه حاول كثيرا أن يتتبعه ، للدرجة التى دفع فيها بقرم فى مفردات الواقع التاريخى فى رواية كفاح طيبة - رغم إمكانية استغراب ذلك - ثقة منه فى مراجعه ومصادره التى اعتمد عليها^{٢٠} وشكل منها مفردات زمكانيته التاريخية .

لكن هذه الثقة خانتها فى مواضيع كثيرة من الروايات الثلاثة ، تشكلت فيها مداخلات النقاد القادحة فى تصويره لزمكانية الأحداث التاريخية .

ولقد تتبع د . عبدالمحسن طه بدر فى كتابه : الرؤية والأداة : نجيب محفوظ ؛ مثالب الكاتب وهو بصدد رسم زمكانية الأحداث التاريخية فى رواياته الثلاثة السالفة الذكر ، لدرجة يطول معها ذكرها .

أيضا تتبعها كثير من النقاد، منهم: يحيى حقى ، د.أحمد هيكىل، دنصر عباس ، إلخ .

^{١٠}- قظر : سليم حسن : الألب المصرى القديم ، ج١ ، فى القصص والحكم وقصائل وأمسائل ، ص ١١٥ ، حيث ملخص القصة كالآتى : " لمرل ملك الهكسوس " أيوفيس " رسلا إلى طيبة " مقنترع " مدعيا أن جاموس البحر الذى يعيش فى بحيرة طيبة يقض مضجعه بسبب أصواته المزعجة التى تصل لقوتها إلى مقر جلالتة " بصا الحجر " وقه لذلك بأمر ملك طيبة بلجدة جاموس البحر الذى يسكن فى تلك البحيرة جمومه إن لرد أن يبقى حقا لرضاء ... " .

^{٢٠}- يروى أن أحد الأمراء ، فى العلم الثلقى لجاوس " بيبى " على المرش (تولى بيبى المرش وهو طفل صغير ، فى السلسلة من عمره) " فكر فى إحراز قرم يهدية للملك الصغير ليعضه إلى لجه الفخشية ، ولما سمع الملك الطفل عن هذا القرم سر مرورا عظيما ، وقد كان مجرد التفكير فيه ، يدخل قلبه سرورا يصغر بقبه سروره بالكفر العظيم الذى آلى إليه مع القرم " قظر : جيمس بيبى : مصر القديمة ، ترجمة : نجيب محفوظ ، دار مصر للطباعة، القاهرة ، ب . ت ، ص ٦٨ .

ولقد تنوعت كل تلك المثالب التي ذكرها النقاد في أمرين :

١ - عدم قدرة الكاتب على استيعاب زمكانية الماضي :

أول محاولة تمت في هذا الصدد ، كانت من قبل أحمد أمين ، إبان أن تقدم نجيب محفوظ برواية رادوبيس لنيل جائزة مجمع اللغة العربية " مجمع فؤاد الأول سابقا " في الرواية ، إذ لاحظ أن نجيب محفوظ يصر على معرفة المصريين في عصر الأسرة الخامسة للعجلة الحربية وأنهم استخدموها على نطاق واسع "١".

ثم توالى المحاولات بعد ، ليس فقط بهدف تبيان عدم قدرة المؤلف على استيعاب زمكانية الماضي ، ولكن بهدف إثبات فرضه لزمنية الحاضر على زمكانية الماضي .

والدكتور عبدالمحسن طه بدر النصيب الأوفر في ذلك ، من ذلك ملاحظته على الدواوين الحكومية التي صورها الكاتب في رواية عبث الأقدار ، من أنها " لا تختلف كثيرا عن الصور التي يقدمها الكتّاب لدواوين الحكومة في أدبنا المعاصر ، إلا أن مكاتب الحكومة في مصر القديمة كانت أكثر دقة ونظاما من مكاتبنا في هذه الأيام "٢" ويؤكد ذلك بقوله : " ويجب أن تمحو من ذهنك بصورة كاملة صورة للكتّاب المصري المألوفة وهو يجلس أرضا مستندا على رجليه حين يكتب "٣" . ويضيف " وإذا تابعنا صورة المقابلة بين زايا والمفتش في الرواية ، فسنتكشف أن دواوين الحكومة كانت تحتفظ بسجلات باللغة الدقة عن الموظفين والعمال الذين يعملون في بناء الهرم ، وأن خوفو قد وضع نظاما رائعا للتأمين على حياة العمال وأسرهم أيضا "٤" . أيضا من ذلك ، ملاحظته الذكية لخطأ الكتّاب في جعل المصريين يتعاملون بالنقود الذهبية والفضية "٥" .

١- صبرى حفظ : نجيب محفوظ ، مصادر تربيته الإبداعية ومقوماتها ، مجلة الأدب ، بيروت ، ص ٤٣ .

٢- د. عبدالمحسن طه بدر : الرواية والأداة : نجيب محفوظ ، ص ١٣٩ .

٣- المرجع السابق ، ص ١٤٠ .

٤- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

٥- المرجع السابق ، ص ١٤٢ .

٢- عدم قدرة الكاتب على استيعاب لغة الماضى :

يعترف الكاتب بذلك صراحة ، إذ يقول وهو بصدد حديثه عن أسلوب رواية عبث الأقدار " لكننى الآن أضحك على نفسى من أسلوب هذه الرواية ، إذ إننى كنت متشعبا وقتها بأنماط التعبيرات اللفظية الفخمة التى كنا نحفظها عن ظهر قلب ، ولم أدرك وقتها ضرورة خضوع وسيلة التعبير لطبيعة موضوع الرواية الذى أتأمله ، فكان الموضوع فرعونيا ، فيه نوع من الخيال التاريخى ، ولكنه يستخدم الألفاظ العربية الجزلة الفصيحة من أول الرواية إلى آخرها ومن ثم لازمها التناثر "١٠٠ .

ولقد تتبع د . أحمد هيكل واحدة من تلك التعبيرات اللفظية الفخمة وهى "..شجاع لا يهاب الموت ..جسورا يلوى على المخاطر" ٢٠ ، ورأى فيها أن التركيب " لا يلوى على المشهور يضر بالسباق ، بل يؤدى إلى المعنى المغاير تماما " فالمراد أنه لا يبالي بالمخاطر ، وعبارة لا يلوى على المخاطر لا تؤدى هذا المعنى ، فيقال فلان " لايلوى على كذا " أى لا يميل إليه ٣٠ .

والحق أننا لا نريد أن ندافع عن الكاتب فى تصويره لزمكانية الأحداث التاريخية فى تلك المرحلة ، فالأخطاء واضحة بينة ، ولكن ثمة ملحوظتين يجب تأكيدهما :

١ - أن نظرة على تواريخ كتابة الروايات الثلاثة السابقة ، تبين وضعها فى مسيرة إبداع الكاتب ، إذ إنها تمثل خطواته الأولى فى تلمس تخوم الفن الروائى ، الأمر الذى لم يتكرر خطؤه فى مرحلته التالية بعد والتى مثلتها رواية العائش فى الحقيقة .

٢- أن نظرة على تقاليد كتابة الرواية التاريخية ، يمكن أن تساعد الكاتب فى الخروج من كثير مما وقع فيه من أخطاء ، بل تخرج الناقد أيضا مما وقع فيه من خطأ ، من عدم إلمامه بتلك التقاليد ومن ثم محاكمة الكاتب بخطئه .

١٠- نجيب محفوظ يقدم الرواية فى مئة عام ، مجلة الفقه العربى ، يوليو ١٩٧٠ م ، ص ٣٦ .

٢٠- نجيب محفوظ ، عبث الأقدار ، ص ١١٩ .

٣٠- د . أحمد هيكل: الألب القصصى والمسرحى فى مصر ، من أعقاب ثورة ١٩١٩م إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ،

دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٧م ، ص ٢٦٧ .

فلا شك أن كتابة التاريخ ، تختلف كثيرا عن كتابة الرواية التاريخية ، والفرق بينهما يتمثل في الفرق بين المؤرخ والروائي ، رغم اتفاق الاثنين في خصوصية الرؤية للحدث التاريخي .

وإذا كان للمؤرخ تقاليده العلمية في رؤية الحدث التاريخي ، فلروائي تقاليده الفنية في رؤية الحدث التاريخي أيضا .
وأولى هذه التقاليد تتمثل في أن تعامل الكاتب مع الحدث التاريخي لا يتم بالصرامة العلمية التي يتعامل بها المؤرخ .

فلا شك أن الرواية التاريخية " عمل فني نقبل عليه مع الصفحة الأولى مدركين أننا نقرأ رواية ، كتبها روائي فنان ولم يكتبها مؤرخ وإذا كان كولريديج يرى أن الإحساس بالفن يبلغ مداه من المتعة مع الإيقاف الإرادي لعلم التصديق ، فإن سكوت حين بدأ في وضع تقاليد الرواية التاريخية وتبعه كتاب مجيدون ، بلغ بالفن مداه ، فأقبل القارئ على الرواية التاريخية بلارادته على علمه أنها ليست تاريخا ، وهي تمتعه طوال فترة القراءة دونما حاجة للعودة إلى المراجع التاريخية كي يعرض ما يقرأه على ما ورد فيها من حقائق "١٠

وإذا كان بعض المؤرخين على صرامتهم العلمية ، قد سمحوا لأنفسهم أن يخلطوا التاريخ بالخيال فيما يشبه الرواية مثل " أكسينوفون " " عندما أراد أن يؤرخ لكوروش ملك الفرس حيث لوحظ أن النظم السياسية والحربية التي ذكرها ليس لها أصل من التاريخ ، وأنها تمثل آراءه ، وقد خالف المؤرخ اليوناني التاريخ أيضا بأن جعل " كوروش يموت موتا طبيعيا ، على حين أثبت التاريخ أنه مات في ميدان القتال وذلك ليجعله يوصى أصدقائه بالحكمة والعدل والمحبة "١١

إذا كان بعض المؤرخين يفعلون ذلك ، أفلا يصح للروائي أن يفعل ذلك أيضا ؟ .

١٠- السيد فضل فرج الله : الرواية التاريخية في الأدب المصري الحديث ، دراسة نقدية ، ص ٧ .

١١- د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٧م ، ص ٥٠١ .

لا شك أنه يصح ، ومما يؤكد ذلك أن شكسبير وغيره أجازوا في " مسرحياتهم التاريخية أن يخالفوا سرد الحوادث التاريخية ، على علمهم بحقيقتها في كثير من الحالات "١٠.

من هنا تأتي قيمة رد نجيب محفوظ على الأستاذ أحمد أمين في مداخلته السابقة عن استخدام المصريين للعجلة الحربية في رواية رادويس وهي التي لم تكن معروفة في الأسرة الخامسة حيث أبان للأستاذ أحمد أمين " أن معرفته بتاريخ مصر القديمة جيدة ، وأنه ما أراد بذكر العجلة الحربية في هذه الفترة المتقدمة من تاريخ مصر ، إلا إضافة مظهر من مظاهر العظمة والجلال على الموكب الفرعوني في مصر العظيمة في هذه الفترة "٢٠.

أيضا من تقاليد الرواية التاريخية "٣" تقديم نموذج لا يخلو من رومانسية ، ولقد فعلها سكوت في جل رواياته ، ففي ويفرلي " يجوب البطل الأفاق ليعود بجيش عظيم ويركع على قدميه ، ويقبل يدي فلورا الحسنة ، وعندئذ تشكره الفتاة الساحرة في كلمات رقيقة مختصرة ، وترثي لحاله ، وتعوضه عما لاقى من شقاء بابتسامة قصيرة رقيقة "٤".

ولقد فات د . عبدالمحسن طه بدر هذا التقليد ، ومن ثم عاب على نجيب محفوظ قصة الغرام بين أحمرس وابنة ملك الهكسوس حيث يقول " ولقد حاول المؤلف بقصة الغرام بين ابنة ملك الهكسوس وأحمرس أن يخفف قليلا من هذه الألوان الغامقة ، ألا يجعل نصر

١٠ - عباس محمود العقاد : تعريف بشكسبير ، المجموعة الكاملة ، م ١٩ ، تراجم وسير - ٥ - دار الكتاب اللبناني ، ط ١ ، ١٩٨١ م ، ص ١٥٦ .

٢٠ - صبرى حقاظ : نجيب محفوظ ، مصادر تجربته الإبداعية ومقوماتها ، ص ٤٣ .

٣ - إن نموق هنا كل تقاليد الرواية التاريخية ، فقد سوف نسوق التقليد الذي ينبع عن الكتب نفيسة في تصويره لزمكانية الأحداث التاريخية ، ومن يريد تتبع كل التقاليد ، فلينظر : التمهيد المحتون بدراسة في تقاليد الرواية التاريخية ، في رسالة السيد فضل فرج الله الماجستير والمعونة بالرواية لتاريخية في الألب المصري الحديث ، دراسة نقدية ، من ص ١ إلى ص ٤٩ .

٤ - المرجع السابق ، ص ١٢ .

أحمس نصرا كاملا إلى هذه الدرجة ، لأن النصر فرض عليه الحرمان من حبه ، ولكن المحاولة لم تنجح ، لأن هذه القصة تبدو هامشية ومفروضة على الرواية "١".
والحق أن من كل ما سبق يتضح لنا أن طريقة نجيب محفوظ فى تعامله مع زمكانية الأحداث التاريخية فى تلك المرحلة ، حيث يبدأ من التاريخ سواء أكان أحداثا حقيقية أم قصة أدبية مؤلفة ثم ينحى التاريخ جانبا ، " وتأخذ أساليبه الروائية فى تقديم عالم خاص بها، وتأخذ أدواته الفنية فى إبراز ومناقشة مجموعة من القضايا تشغله وتشغل جيله " ٢ -
قد توافق التاريخ فى قليل من الأحيان وقد تخالفه فى الكثير .

المرحلة الثانية :

ويمثلها رواية العائش فى الحقيقة (١٩٨٥) . ويمثل الزمن الخارجى لها فى الفترة الممتدة من ١٣٦٩-١٣٥٣ ق . م ، الأسرة الثامنة عشرة "٣".
ولقد تخلص الكاتب فى هذه الرواية من جملة العيوب التى صاحبتة فى المرحلة الأولى ، حيث تم له النجاح فى تمثيل المكان الجغرافى بمحتواه المادى والمعنوى على السواء ، وفى تمثيله للغة العصر ، وفى استعائته ببعض تقاليد كتابة الرواية التاريخية ، وخرطها فى عمله بسهولة ويسر ومن ثم تجلّى الفرق بين المرحلتين فرقا فى نضج الكاتب الفنى .

هذا فضلا عن استخدامه لتكنيك حدثى هو تكنيك وجهة النظر ، إذ لم يشأ الكاتب لروايته أن تخرج على طريقة المرحلة الأولى ببناء زمنى خطى تنجيه فيه خطوط الأحداث إلى الأمام ، ولكن شاء لها أن تخرج ببناء زمنى حدثى تتوازى فيه الخطوط ، ومن ثم استطاع عن طريق ذلك استطاق (١٤ شخصية) هى كل الشخص الرئيسة فى الرواية ، لتكلى بشهادتها - على حدة - عن الأحداث التى انخرطت فيها ، بعيدا عن تأثير الآخرين .

١- د . عبدالمحسن طه بدر : الروية والأداة ، نجيب محفوظ ، ص ١٩٨ .

٢- السيد فضل فوج الله : الرواية التاريخية فى الأدب المصرى الحديث ، دراسة نقدية ، ص ١٤٠ .

٣- جون ولسون : الحضارة المصرية ، ترجمة : د . أحمد فخرى ، ص ٩ .

وبنظرة سريعة إلى كيفية تصوير الكاتب لطبيعة المكان فى الرواية ، وبمقارنة ذلك بالصورة الحقيقية فى الواقع كما تتضح فى الهامش أسفل المتن ؛ يتأكد تمثيله لمحتوى المكان الجغرافى .

تبدأ معالم مدينة أخت آتون فى الظهور مع بداية صفحات الرواية ، وقد اكتملت فيها المأساة وتحقق خرابها .

يصفها لنا مرى مون ، قبل أن ينزل إليها من سفينته ، كالآتى :

"وذات أصيل مررنا بمدينة غريبة ، مدينة تطل من أركانها عظمة غابرة ، ويزحف الغناء بنهم على جنباتها وأشيائها ، مترامية بين النيل غربا ومحراب الجبل شرقا ، متعربة الأشجار ، خالية الطرقات ، مغلقة الأبواب والنوافذ كالجفون المسدلة ، لا تنبض بها حياة ولا تند عنها حركة ، يجثم فوقها الصمت وتخيم عليها الكآبة وتلوح فى قسماتها إمارات الموت "١٠٠ .

ثم بعد أن يهبط إليها ويسير فيها يصفها هكذا :

"سمح لى بدخول أخت آتون مراكز الحراسة المتقاربة تمتد بطول شاطئها على النيل ، اخترقت نصف المدينة الشمالى ، ما بين المرسى وحتى قصر الملكة السجينة اختفت أرض الشوارع العملاقة تحت ركام الأتربة ونثار أوراق الأشجار الجافة ، وخليط من الأخشاب التى نزعتها العواصف من النوافذ والأبواب ، البوابات الكبيرة مغلقة كالجفون المسدلة على أعين بالكية ، وجفت الحدائق فتلاشت خضرتها وألوانها ، ولم يبق منها إلا جنوع خشنة ضامرة كالجنث المحنطة ، وجواسق متداعية وأسرار منهارة ، يخيم فوقها صمت ثقيل ، مكتوم الزفرات ، وفى الوسط مجموعة هائلة من الأنقاض هى ما تخلف عن معبد الإله الواحد المتهم التى تجاربت فى أركانه أعذب الأغنان المقنسة كان الوقت عصرا ونحن نقبل على قصر الملكة فى أقصى الشمال ، وقد تبدى شامخا بأبعاده ، مضيفا بحديقته الغناء ، حزيننا بنوافذه المغلقة ... كان الخريف يتوسط عمره ، والفيضان محتفظا بغيض فتوته ، والماء ضاربا إلى الاحمرار الدلكن ، فامتألت منه بحيرة

القصر الصناعية^{١*}.

والملاحظ من الوصف السابق ، أمران : ٢*

١ - أن المدينة تقع على شاطئ النيل بين الخضرة والصحراء .

٢ - أن بيوتها وشوارعها كانت في غاية من الجمال والروعة .

ولم يكتف الكاتب في وصفه السابق للمدينة ، بتمثيل المكان الحقيقي في الجغرافيا والمحتوى فقط ، ولكن أيضا في طريقة اللغة في التصوير ، إذ تخلص من جملة العيوب التي صاحبته في المرحلة الأولى والتي تلخصت في "ظاهرتين بارزتين : الأولى منها هي التعميم والتقرير ، والثانية تتمثل في المباشرة ، التي تكشف سيطرة المؤلف على الفعل والشخصية معا ، وتسيطر على الصيغتين معا بلاغة شكلية تنظر إلى جمال اللغة كغاية في ذاته ، كما أن المؤلف لا يعاني خلق لغته الخاصة ، ولكنه يلجأ إلى الصيغ الجاهزة المحفوظة التي يستمدّها المؤلف من التراث العربي القديم^{٣*} .

ولقد عانى نجيب محفوظ في هذه الرواية لغة خاصة في السرد والحوار ، اقتربت كثيرا من استيعاب لغة إخناتون. المستقاة أصلا من "أفكاره الدينية العميقة"^{٤*} ، ولقد ضربنا نموذجا فيما سبق للسرد ، ولنضرب نموذجا للحوار :

يروى بنتو طبيب إخناتون الخاص ، تجربته مع إخناتون بعد أن مات أخوه تحتّمس :

١* - نجيب محفوظ : الممثل في الحقيقة ، ص ١٣١ .

٢* - تستلعب صفات المدينة في كتب التاريخ في هذين الأمرين :

١ - " تكاد تتكلى مع شاطئ النيل ، ... ، تقع بين منطقة ضيقة من الأرض الخصبة على شاطئ النهر والصحراء الرملية خلفها ، تمتد حتى سفح قتال " .

٢ - " كانت البيوت .. لعظماء الدولة ورجال البلاط على طراز صمي فاخر ، وقد استوفى وسائل الراحة والترف " .

سليم حسن ، مصر القديمة ، السادة المالكية والفراعنة ، ج ٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢م ، ص ٢٧٢ ، ٢٥٩ .

٣ - د. عبد المحسن طه بدر : الرواية والأدب ، نجيب محفوظ ، ص ١٤٨ .

٤ - " سيريل ألدريد : إخناتون ، ترجمة : د. أحمد زهير أمين ، مراجعة : د. محمود ماهر طه ، الهيئة المصرية العامة

للكتاب ، الألف كتاب الثاني ، العدد الثماني ، ١٩٩٢م ، ص ٧٥ .

".... دار الصبى فى جميع أنحاء القصر يبحث عن شقيقه وقلبه ينقطع من الحزن ، وكلما

رأنى رمانى بنظرة احتجاج ويقول :

- تركت أخى للموت !

ونظر إلى أبيه وقال معاتباً :

- عندما أصير فرعون سأقتل الموت !

وسألنى بحرارة :

- ألا يمكن أن يرجع تحتمس يوماً واحدا ؟ !

فقلت له :

- صل للآلهة التى أنقذت روحك ، أما الموت فلا رجعة منه ، وكلنا سنموت

فسألنى بحدة :

- لماذا ؟

فقلت له ملاحظاً :

- ردد الأغنية التى كنت تترنم بها مع أخيك الراحل :

أولئك الذين يتحدث الناس بكلامهم

أين ديارهم الآن ؟

كأنها لم تكن

امرح حتى تنسى قلبك

فإن لوزوريس لا يسمع العويل

ولا ينفذ الصراخ إنساناً من عالم الأموات "١".

والملاحظ من تصوير الكاتب للغة السابقة ، أن الكاتب استغلها للتعبير عن مكنون

المكان فى السرد وعن مكنون النفوس فى الحوار، ومن ثم صارت اللغة والأحداث

والشخص جنباً إلى جنب بوصفها إرهاباً لما سيحدث من نبوءة .

أيضا مما أدركه الكاتب من توفيق في هذه الرواية ، يتمثل في خرقه لبعض تقاليد الرواية التاريخية، بسهولة ويسر ، فلفد استطاع الكاتب عن طريق خلقه لشخصية غير تاريخية ، هي شخصية مري مون أن يربط بين شخوص الرواية ، مستطفا لها ، بسهولة ويسر ، لتكلى كل منها بشهادتها على ما اتخرطت فيه من أحداث على عادة التحقيق الصحفي في أيامنا المعاصرة .

أيضا استخدم الكاتب تقليدا آخر من تقاليد كتابة الرواية التاريخية ، هو استخدام التضليل والمفاجأة والمصادفة والشخصيات الغامضة والمتكررة "١" ، ولولاه لما استطاع إدارة الصراع بين الكهنة وإخناثون ، بالدرامية التي تمت وأدت إلى نهاية عصره . والحق أن ثمة ملحوظة ، يجب التأكيد عليها ، لنقل زمكانية الأحداث التاريخية ، إذ لا بد من توافر شرطين - فضلا عن رؤية الكاتب - :

١ - حتمية استيعاب الزمان والمكان التاريخيين ومحتواهما جيدا .

٢ - حتمية استيعاب تقاليد كتابة الرواية التاريخية .

*١- السيد فضل فرج الله : الرواية التاريخية في الأدب المصري الحديث ، دراسة نقدية ، ص ٨

ثانيا : - توظيف زمكانية الأحداث التاريخية بوصفها إطارا غير محدد التاريخ :-
ويتم فيه إغفال أية إشارات زمنية داخل النص الروائي يمكن أن تحيل إلى أى زمن خارج الرواية ، يضع زمكانية الرواية فى تاريخ محدد قاطع .
ولقد تم توظيف ذلك فى مثل الروايات التالية : أولاد حارتنا - ملحمة الحرافيش - ليالى ألف ليلة - أمام العرش - رحلة ابن فطومة .
والملاحظ أن ذلك تم فى الروايات التى أراد لها الكاتب أن تقوم على أساس من الترميز مثل : أولاد حارتنا - ملحمة الحرافيش ، هذا وإن اعتمدت على الواقع ، حيث يقوم الكاتب بتضمين " ذلك الواقع ما يجعله يتجاوز واقعيته إلى الدلالة على التجريد " .
أيضا تم ذلك فى الروايات التى وظفت التراث توظيفا كليا مثل : ليالى ألف ليلة التى وظف الكاتب فيها ألف ليلة وليلة ، وأمام العرش التى وظف الكاتب فيها التاريخ العام من لدن مينا حتى أنور السادات ، ورحلة ابن فطومة التى وظف فيها الكاتب رحلة ابن بطوطة .

وهذه الروايات وإن اعتمدت أيضا على واقع تراثى محدد المعالم ، فقد انطلقت مع الكاتب ليفجر بها " رموزا ودلالات تتجاوز وجودها الواقعى إلى الكشف عن قضايا نفسية وفكرية أكثر شمولاً من الواقع المحدد " ٢٠ .

والحق أن تتبع دلالة إغفال الكاتب للإشارات الزمنية فى النص الروائى التى يمكن أن تحيل إلى تاريخ محدد خارج الرواية فى الروايات السالفة الذكر ، ضرب من الخروج على منهجية البحث فى الاكتفاء بالنموذج الدال ، وتفصيل موضعى مخل ، لا سيما والدلالات فى الروايات السابقة تتقاطر متماثلة فى مضمونها العام ، وإن اختلفت فى التفاصيل ، لذا

١٩- د . عبدالحميد القط : دراسات فى الأدب العربى المعاصر ، الرواية وقصة القصيرة ، عبدالحليم عبدالله - السحر -

نجيب محفوظ ، دار المعارف ، ط١ ، ١٩٨٢ م ، ص ١٦٩ .

٢٠- د . عبدالقادر القط : فى الأدب العربى الحديث ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٨ م ، ص ٢٠٣ .

سوف نقوم بذكر دلالة ذلك - إجمالاً - فى كل رواية مما سبق ، ماعدا فى أولاد حارتنا التى ارتضيها نموذجاً للدراسة ؛ فسوف يتم دراسة دلالة ذلك بالتفصيل .
فى ملحمة الحرافيش ، كان لصنع أسطورة عاشور الناجى وما تتبعها من سمو وقداسة وخلق معتقدات ؛ أثر فى إغفال أية إشارات زمنية فى الرواية ، يمكن أن تحيل إلى تاريخ خارجى ، فكما جاء عاشور من الخلاء وكما اختفى فيه ، كان لا بد لأسطوريته أن تظل معلقة دون تحديد فى الخلاء أيضاً .

وفى ليالى ألف ليلة استتبع توظيف زمكانية الليالى العربية المنطبقة مع زمكانية الرواية إلى حد كبير ؛ إغفال زمن يحيل إلى تاريخ خارج الرواية ، حتى تتلاءم زمكانية الرواية - توظيفا - مع زمكانية الليالى العربية ، التى ربما تلخصها إلى حد كبير الصيغة المشهورة كان ياما كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان .

وفى أمام العرش ، استتبع المحاكمة التخيلية التى صنعها الكاتب لقادة التاريخ من لدن مينا حتى أنور السادات ؛ إغفال الزمن الخارجى حيث بناء المكان والزمان مصنوع فى عالم الخيال ، هكذا " انعقدت المحكمة بكامل هيئتها المقدسة فى قاعة العدل بجدرانها العالية المنقوشة بالرموز الإلهية وسقفها المذهب ، تسبح فى سمائه أحلام البشر ، أوزوريس فى الصدر على عرشه الذهبى ، إلى يمينه إيزيس على عرشها ، وإلى يساره حورس على عرشه ، وعلى مبعده يسيرة من قدميه تربع تحوت كاتب الألهة مسندا إلى ساقيه المشبكيتين الكتاب الجامع ، وعلى جانبى القاعة صفت الكراسى المكسوة بقشيرة من الذهب الخالص ، تنتظر من سيكتب لهم الخلاص من القادمين " ١٠ .

وفى رحلة ابن بطوطة - وإن كان ابن بطوطة قد حدد أزمنة خارجية لرحلته - فلن الكاتب لم يشأ لأبن بطوطة أن يفعل ذلك ، حتى يمكن إدخال الرواية فى معين الرمز ، ومن ثم تخرج الرحلة من حيز الزمان والمكان المحددين إلى حيز المطلق ، ومن ثم تتعدد دلالاتها وتتشكل فى وجوه عدة ، فمثلا يمكن فهمها على أساس أنها رحلة فى النفس

الإنسانية أو على أساس أنها رحلة في البحث وراء المطلق أو على أساس أنها تتقل بين النظم الاجتماعية المختلفة بين الأمم ، إلخ .

وفى رواية أولاد حارتنا نجد - تفصيلا - أن لبناء الزمان والمكان ، تميز واضح فى الخفاء ، على خلاف ما هو واضح فى الظهور ، فى بناء الشخصيات والأحداث ، والتي يمكن - بداية - تمييزها ، والوقوف على كثير من معطياتها التراثية .

فحين نجد الكاتب يبدأ روايته ، مؤكدا على زمنين : زمن قديم لم يشاهده ، لكن سمع به عن طريق الرواة ، وزمن شاهده وعاشه وعاصره ، فإنه يمكننا أن نتساءل : ما موقع هذا الزمن الذى شاهده الكاتب أو الذى لم يشاهده ، من تواريخ الأيام والشهور والسنين؟ .
لم يحدد الكاتب فى ذلك زمنا معينا ، وربما كان مقنعا عدم تحديد الزمن الذى لم يشاهده الكاتب والذى سمع به عن طريق الرواة ، لشبهة أن الرواة لم يفعلوا ذلك ، ولكن ماحجته فى عدم تحديد الزمن الذى شاهده وعاشه وعاصره ؟ .

ولم يكتف الكاتب ، بعدم تحديده لزمن يحيل إلى الخارج ، لكن له مراوغات شتى فى إخفائه ، منتشرة طوال الرواية ، لايحيد عن استخدامها ، بوصفها ثيمات زمنية ، لا تحمل أبعادا خارجية ، مثل : اليوم والليله والفجر والمساء والظهر والعصر وفصول السنة والأعوام مجهولة التاريخ ، وبعض أعمار البشر المصاحبين للأحداث ، وهى وحدات لا تضع الأحداث من السنين والأيام بقدر ما تفيد زمنا داخليا يؤكد النص على إيقاعيته "١" .
وأمثله ذلك كثيرة : فحدث دعوة الجبلوى لأولاده ، ليكلف أحدهم وهو أدهم بإدارة الوقف ، من أهم أحداث الرواية ، منسوب فى الزمن إلى يوم " ويوما دعا الواقف أبناءه إلى مجلسه بالبهو التحتانى المتصل بسلامك الحديقة ، وجاء الأبناء جميعا إلخ "٢" .
ونسبة الزمن إلى الأيام فى الرواية كثيرة ، " ووقف أدهم يوما ينظر إلى ظله الملقى على الممشى بين الورود ، فإذا بظل جديد يمتد إلخ "٣" ويوما تقجر الأب عن ثورة

١- " فريد الزاهى ، الحكاية والمتخيل المردى ، أفريقيا لشرق ، دار البيضاء ، ١٩٩١ م ، ص ٨ .

٢- " نجيب محفوظ ، أولاد حارتنا ، ص ١١ .

٣- " المصدر السابق ، ص ١٩ .

جديدة كانت ضحيتها تلك المرة ، امرأة إلخ "١" وفى حديث عرفة لحنش يطمئنه "سنعود يوما لننتصر إلخ "٢".

وربما يجمع اليوم فيصير أياما غير محددة أيضا ، مثل "كنت تتبع أمك فى تلك الأيام وأنت غلام إلخ "٣" من حديث المرأة المقتعدة الأرض لعرفة ، ومثل " وشهدت الأيام التالية للزواج فى حياة رفاة إلخ "٤" ، ومثل " أيام وليال مرت .. إلخ "٥" . وربما يحدد عدد الأيام "ومضت أربعون يوما فى هدوء فالتأمت الجراح .. إلخ "٦" ، ويسمى هذا قطعا L'elipse حيث يلتجئ الروائيون التقليديون فى كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة ، دون الإشارة بشئ إليها ، ويكتفى عادة بالقول مثلا : ومرت سنتان أو انقضى زمن طويل ، فعاد البطل من غيبته "٧" .

وكذلك ينسب الزمن إلى الليلة فى كثير من الأحيان ، مثل ماكان من ميلاد همام وقدرى ونسبته فى الزمن إلى ذات ليلة " وذات ليلة استيقظ أدهم على تأوهات عميقة ولبث بين النوم واليقظة حتى تبين صوت أميمة وهى تتوجع هاتفة : أه ياظهرى..آه يابطنى "٨" . وقد ينسب الزمن إلى أحد فصول السنة ، ليستمر الكاتب فى إيهامه للزمن " ولم تغلج زفرات الخريف الرطبية فى تلطيف هذا الجو المشحون بالنوايا الدموية "٩" .

وتحدثنا سيزا قاسم أن الزمن بهذا الشكل له إيقاع فلكى ، فالنهار والليل وفصول السنة

"١"- نجيب محفوظ ، أولاد حارتنا ، ص ٢٥ .

"٢"- المصدر السابق ، ص ٥٤١ .

"٣"- المصدر السابق ، ص ٥٤٠ .

"٤"- المصدر السابق ، ص ٢٦١ .

"٥"- المصدر السابق ، ص ٣٤١ .

"٦"- المصدر السابق ، ص ٤٤٦ .

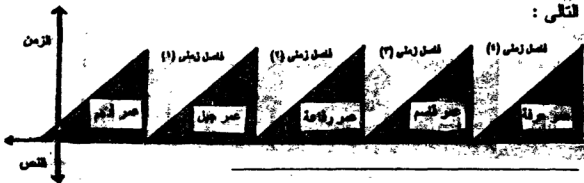
"٧"- G., Genette, Figures III, (Seuil , 1976), P. 130 .

"٨"- نجيب محفوظ ، أولاد حارتنا ، ص ٦٣ .

"٩"- المصدر السابق ، ص ١٤٤ .

والعواسم لصق بالخصائص من الشئبة والنتيجة ، وهذا البعد الزمني ، القرب إلى المفهوم البدائي للزمن ، الذي يقوم على التعميم لسنة وتقسيم النهار ووضعي هذا المفهوم للزمن بالمفهوم القاري للزمن ^{١١} . وقد ينسب الزمن إلى تاريخ مجهول ليؤكد الإيهام وفي تاريخ مقاربة ، ودع الخيلة ، لهم فلمهمة ثم إريس ^{١٢} . على افتراض نجد بعض التاريخ الممثلة الأرقام ، ولكنها لا تتعدى هذا زمنها الخارجي ، كل ما كان من هجرة شافعي النجار وعبدة عشرين علما أو يزيد ، وربما تحت ذلك يستكمل إكتسبه على عمر رفاعه ساعة عودته إلى الحارة : هجرتنا عشرين علما أو يزيد ، يله من عمر ^{١٣} . وهذا ما يعرف بالخلاصة *sommaire* التي " تعتمد في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في موفد أو أشهر أو يساعك وإختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل " ^{١٤} .

وبرغم تعدد الكاتب إخفاء الأبعاد الزمنية الخارجية ، فإنه يمكن استشراف وتحديد مجموعة من الحدود الزمنية الفاصلة والمتزايدة ، على امتداد الرواية ، لكنها في الحقيقة لن تضيف أي بعد زمني خارجي ، بقدر ما سوف تضيف من تفهم لطبيعة التفاعلات الزمنية داخل الرواية . فبعد الافتتاحية ، يطالعنا الزمن ، الذي امتد ليستغرق حكاية الجلاوي مع أبنائه ، في الفصل المعنون بأدهم ، وبعد ذلك تتوالى الأزمان التي استغرقت كلا من أحداث جبل ورفاعة وقلم وعرفة ، في الفصول المعنونة بأسمائهم على النحو التالي :



^{١١} - د. ميذا قلم ، بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٥١ .

^{١٢} - نجيب محفوظ ، ولاد حارثا ، ص ١١٢ .

^{١٣} - المصدر السابق ، ص ٢١٩ .

ويتضح مما سبق ، أن الزمن تراكمى ، أى حاصل جمع ، فالزمن الكلى للرواية ، عبارة عن حاصل جمع زمن أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة ، وبالإضافة إلى التراكمية فى الزمن ، نجد التكرارية أيضا ، مما يدفعنا إلى أن نصفه بأنه زمن كوني أو فلكى " وهو إيقاع الزمن فى الطبيعة ويتميز بصفة خاصة بالتكرارية واللاتهائية ، وهذا المفهوم من المفاهيم التى تسود الأساطير ، خاصة أساطير الخصب التى ترمز إلى أبدية الحياة وتجدها " ١٠ " .

كذلك نجد أن هناك مجموعة من الأزمنة الفاصلة ، بين زمن كل ابن من أبناء الحارة وزمن الآخر ، فهناك زمن فاصل بين أدهم وجبل وزمن فاصل بين جبل ورفاعة وهكذا هذه الفواصل الزمنية تمثل فترات سيادة الناظر والفتوات ، والتى حدث فيها التحول من سقوط قيم ابن إلى صعود قيم ابن آخر ، مثلا من سقوط قيم جبل إلى صعود قيم رفاعة وهكذا وهذه الفواصل الزمنية ، تمثل فترات توقف لسيادة قيم أبناء الحارة ، وهذا شئ طبيعى " فالتتابع الزمنى لا يمكن تحطيمه ، دون أن يجرف فى حطامه كل ما سيحل محله " ٢٠ " .

وللكاتب فى حديثه عن تلك الفواصل الزمنية وعن كيفية حدوث التحول ، طرق مختلفة ، فتارة يلجأ إلى الخلاصة *sommaire* ويدخل فى قلب الموضوع مباشرة ، ملخصا ماحدث ، وكأننا نعرفه ، مثلما انتقل من قصة جبل وما حققه من قيم ، إلى محاولة رفاعة ترسيخ قيم جديدة ضد عراقيل الفتوة ، قائلا على لسان شافعى النجار : " ذهب جبل وعهده الحلو ، وجاء زنفل أجحمة الله ، فتوتنا ، وهو علينا لا لنا ، يلتهم أرزاقنا ويفتك بمن يشكو " ٣٠ " ونجد الكاتب هنا ، يكتفى باللمحة والتلخيص ، فلم يحدثنا عن زمن مجيئ زنفل ليتولى سيادة الحارة . لكنه حدثنا بشئ من الاقتصاد عن زمن فترة التوقف بين نهاية أدهم وبداية جبل " ولما أغلق الأب بابيه ، واعتزل الدنيا ، احتذى الناظر مثاله الطيب

١٠- د. ميزا قاسم ، بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثة نجيب محفوظ ، ص ٥٠ .

٢٠- أ. م. فورستر . لركن القصة ، ترجمة كمال عواد ، ص ٥٤ .

٣٠- نجيب محفوظ ، لولاد حارتنا ، ص ٦١٤ .

حيناً ، ثم لعب الطمع بقلبه فنزع إلى الاستئثار بالربيع ، بدأ بالمغالطة فى الحساب والتقطير فى الأرزاق ، ثم قبض يده قبضاً مطمئناً إلى حماية فتوة الحارة ، الذى اشتراه ، ولم يجد الناس بدا من ممارسة أحقر الأعمال ، وتكاثف عددهم ، فزاد فقرهم ، وغرقوا فى البؤس والقذارة "١٠" .

وتارة يتوقف الكاتب تماماً ، عن إيراد أى حدث يدل على زمن معين ، لكنه يذكر الأثر ، مثل الفاصل الزمنى بين قصة رفاعه وقاسم ، حيث يدخل مباشرة فى صلب الموضوع متحدثاً عن الوضع المزرى الذى تعيش فيه الحارة " لم يكد يتغير شئ فى الحارة ، الأقدام ما زالت عارية ، تطبع أثارها الغليظة على التراب ، والذباب مازال يلهو بين الزبالة والأعين إلخ "١١" .

هنا نستشعر زمناً لحدوث التحول ، لكن لا وجود له نصياً فى كلمات ، فالتحول تم ضمناً ، لكننا ما نكاد نصل إلى الفاصل الزمنى بين قاسم وعرفة ، والذى حدث فيه التحول من انهيار قيم قاسم إلى مجيئ قيم عرفة ، حتى يحدثنا الكاتب بشئ من التفصيل عما حدث ، وربما يرجع ذلك - فى نظرنا - إلى أنه شهد هذه الفترة الأخيرة ، ولم يسمع عنها من الرواة ، مثلاً كان فى الفترات السابقة ، وهنا نلمس زمناً واضحاً " كيف آل الأمر بنا إلى هذا الحال ؟ أين قاسم والحارة الواحدة والوقف المبذول لخير الجميع ؟ وماذا جاء بهذا الناظر الجشع وهؤلاء الفتوات المجانين ؟ ستسمع حول الجوزة الدائرة فى الغرز بين الحسرات والضحكات أن صادق خلف قاسم على النظارة ، فسار سيرته وأن قوما رأوا أن حسن أحق منه بالنظارة لقربائه من قاسم ، ولأنه الرجل الذى قتل الفتوات وأنهم حرضوا حسن على رفع نبوته الذى لا يقاوم ، فأبى أن يعود بالحارة إلى عهد الفتونة ، لكن الحارة كانت قد انقسمت على نفسها ، ومضى أناس فى آل جبل ، وآل رفاعه ، يجاهرون بما كانوا يضمرون ، ولما رحل صادق عن الدنيا ، أسفرت الرغبات المكبوتة عن وجهها الشائه ، ونظراتها العدوانية ، واستيقظت النبأيت بعد رقاد ، وسال الدم فى كل

١٠- نجيب محفوظ ، أولاد حارتنا ، ص ١١٦ ، ١١٧ .

١١- المصدر السابق ، ص ٣٠٩ .

حى على حده ، وبين كل حى وآخر ، حتى قتل الناظر نفسه ، فى إحدى المعارك ، وأقلت الزمام ، ووند الأمن والسلام ، فلم يجد الناس بدا من إعادة آخر ذرية الناظر رفعت إلى النظارة التى يتقاتل الطامعون عليها ، هكذا عاد الناظر قدرى إلى النظارة ، وانقلبت الأحياء إلى عصبيتها القديمة ، وإذا كل حى يسيطر عليه فتوة "١٠" .

ويمكن أن نستشرف من خلال القراءة المتأنية ، زمن الفترة بين قاسم وعرفة ، ذلك أن عم شكرون وهو والد عواطف ، زوجة عرفة ، كان قد شهد الأحداث على عهد قاسم ، وظل ينادى بعودة عهده ، حتى تسبب السنطورى فى قتله ، تقول عواطف لعرفة : " غير أن طول عمره من نواعى حزنه فى الحياة ، إذ إنه كان ممن شهدوا الأحداث على عهد قاسم "٢٠" ولنا أن نتخيل ما يمكن أن يعمره بشر فى الحياة ، حتى نحكم على الفاصل الزمنى بين قاسم وعرفة ، اللهم إلا إذا كان شكرون يشابه الجبلاوى فى عمره ، وهذا ما لم يتضح من السياق الروائى ، مثلما اتضح مع الجبلاوى .

على أنه يمكن معرفة ، مدى ما يقدر أن يعمره إنسان فى هذه البيئة ، التى يعيش فيها شكرون ، فى الحوار الدائر ، بين عواطف وعرفة عن الجبلاوى ، يتضح لنا ، أن أقصى ما يمكن أن يعمره إنسان ، فى بيئتهم - وبقدرة الإله - هو مائة وخمسون عاما .

" هل سمعت عن واقف يعيث العابثون بوقفه على هذا النحو وهو لا يحرك ساكنا ؟

- فقالت ببساطة : إنه الكبير !

- فقال بارتياح : لم أسمع عن معمر عاش طول هذا العمر .

- يقال إنه يوجد رجل فى سوق المقطم ، جاوز المائة والخمسين من العمر ، وربك قادر على كل شيء "٣٠"

فهل يحق لنا أن نتخيل أن الزمن بين قاسم وعرفة يدور حول هذا الرقم ؟ .

١٠- "نهب محفوظ ، أولاد حارتنا ، ص ٤٤٨ .

٢٠- المصدر السابق ، ص ٤٤٦ .

٣٠- المصدر السابق ، ص ٤٨٣ .

ويمكن الاستدلال أيضا ، على مدة الزمن الذى يفصل بين رفاة وقاسم من شخصيتين : شخصية المعلم يحيى وشخصية أم حمروش ، فالمعلم يحيى عاش قبل قاسم بزمن ، وكان من آل رفاة .

وإذا بعم زكريا يقول لقاسم :

- المعلم يحيى كان من حارتنا ، ومن حى رفاة .

فنظر قاسم إلى يحيى وتساءل :

- لماذا تركت حارتنا يا عمى ؟

فأجاب زكريا قاتلا :

- غضب عليه فتوة رفاة منذ عهد بعيد فأثر الهجرة " ١٠ " .

وبرغم أن الكاتب لم يحدد زمن ذلك العهد البعيد ، فإنه يمكن استشرافه .

وربما تقرب أم حمروش ، تصورنا عن مدة الزمن ، الذى يفصل قاسم عن رفاة ، حيث شاهدت رفاة ، وهى شابة ، ولنا أن نتصور مدته فى حدود ما وقفنا عليه من طبيعة عمر البشر ، فى تلك الحارة ، لا سيما ولم حمروش قد شاهدت قاسم فى نهاية انتصاراته " اقترب منها محببا ، فزيت التحية بالدعاء ، فسألها :

- من أمى ؟

فأجابت بصوت كخشخشة الأوراق الجافة :

- أم حمروش .

- أهلا بألما جميما ، كيف هان عليك أن تهجرى حارتنا ؟

- أطيع المكان ما يوجد فيه أبنى ، ثم كالمستركة ، والبعد عن الفتوات غنيمة ، ثم

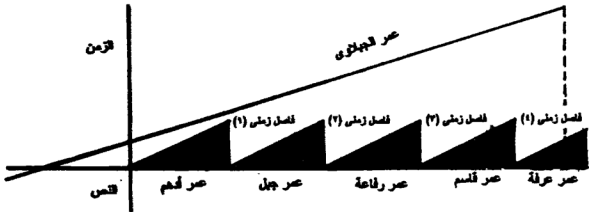
تشجعت بلبتسامة فقالت :

- رأيت رفاة وأنا شابة !

- سألها باهتمام : حقا .

- نعم وحيلتك ، كان لطيفا جميلا ، ولكن لم يجر لى فى خاطر ، انه سيكون عنوان حى ، وحكاية من حكايات الرباب "١" .

لما الفاصل بين جبل وأدهم ، وجبل ورفاعة ، قلن نستطيع أن نذهب بعدا فى تحديده . ولعل من المفيد أن ندرس بالتفصيل ، عمر الجبالى ، علنا نستطيع تفهم طبيعة الزمن الخارجى فى أولاد حارتنا ، فالجبالى هذا "لغز من الألفاظ ، عمر فوق ما يطمع إيمان لو يتصور ، حتى ضرب المثل بطول عمره "٢" ، وهو أصل الحرارة وبقرته وجدت وبحضوره توالى الأجيال حتى عرفة ، الذى تسبب فى موته ، أى أنه عاش من زمن أدهم إلى زمن عرفة ، مرورا بلزمنة جبل ورفاعة وقلسم ، بالإضافة إلى الفاصل الزمنى الذى تحدثنا عنه بين كل ابن من أبناء الحرارة والآخر .



ولنا أن نتساءل : هل يمكن لبشر أن يعيش كل هذا العمر ؟ ولنا أن نستنتج أن للزمن فى أولاد حارتنا طبيعة تكثيفية رامزة ، فالكتائب " يقف على مسافة بعيدة من مدى بصره ويحاول فى لقطة شاملة أن يحيط علما ، لا بالمكان فصص ، بل بالزمان برمته أيضا ، وهذا الطموح الأسطورى ، يجعل واقعيته الحديثة ، ذات مذاق ميتافيزيقى واضح ، على أن الزمن الروائى ، لا يمكن أن يتطابق مع الزمن الخارجى الأبدى بطبيعة الحال "٣" .

١- نهب محفوظ ، أولاد حارتنا ، ص ٤٠٩ ، ٤١٠ .

٢- المصدر السابق ، ص ٥ .

٣- د . صلاح فضل ، شغرت قلسم ، ص ٥٢ .

وبعد ، فماذا أفاد الكاتب من عدم تحديد أزمنة تربط أحداث الرواية بخارجها ؟ وماذا أفاد من تحديد بعض الأزمنة ، للأحداث الداخلية في الرواية ؟ وما علاقة ذلك بالمادة التراثية المشكلة من الكتب السماوية الثلاثة : التوراة والإنجيل والقرآن ؟ .

ربما أفاد - في نظرنا - في جعل زمن أولاد حارثنا الخارجى مشاعا بين الأزمنة الخارجيه ، ومن ثم أصبح زمنها * زمان الحياة التي يبدو فيها النظام الأبدي حاضرا في كل حين * وبذلك أمكن إحلالها في أى زمن وقراءتها على أساس من المزامنة ، لاستيعام الغادة التراثية المشكلة لأولاد حارثنا ، وهى الكتب السماوية الثلاثة ، يمكن إحلالها وقراءتها في أى زمن

*- عبد الرحمن أبو عوف : الرواى المتغيرة فى روليت نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م ، ص ٢٠ .

المبحث الثاني : توظيف زمكانية البيئة الشعبية .

جعل نجيب محفوظ زمكانية البيئة الشعبية 'ترسم القمص الهيكلي للعمل' ^{١٠} الروائي، في معظم أعماله ، سواء أتم ذلك على المستوى الواقعي ، مثل : زقاق المدق ، وخان الخليلي ، أم على المستوى الرمزي ، مثل : أولاد حارتنا وملحمة الحرافيش .

ولا فرق في نظرنا بين هذه وتلك في تعاملهما مع البيئة الشعبية ، اللهم فقط في تحديد الزمكانية وقيدتها من الإطلاق ، فزمكانية زقاق المدق وخان الخليلي محددة في زمنها الخارجي ومكانها الجغرافي ^{١١} ، أما زمكانية أولاد حارتنا وملحمة الحرافيش ، فغير محددة ، لا في زمنها الخارجي ، ولا في مكانها الجغرافي .

ولزمكانية البيئة الشعبية سمات خاصة ، تختلف عن أية زمكانات لبيئات أخرى ، في المكان وفي الزمان ، في المكان بوصفه طبيعة جغرافية " وخاصية محلية داخلية ملموسة" ^{١٢} ، ومعماريا خاصا ومفردات حياتية ، وفي الزمان بوصفه " فكرة هندسية غير منظورة " ^{١٣} ، وفضاء دالا ، على ما تزرخ به زمكانية البيئة الشعبية من موروث خاص بالعادات والتقاليد والسلوك والتصور .

وسوف يتم دراسة زمكانية البيئة الشعبية من خلال النظر عبر المحورين السابقين :

^{١٠} - لندريه ميكل : الفن الروائي عند نجيب محفوظ ، ترجمة وتعليق : د. أحمد درويش في مجموعة مقالاته المترجمة عن الفرنسية لاندريه ميكل - ريجيس بلاتير - بير جوجان ، تحت عنوان : رؤية فرنسية للأدب العربي ، سلسلة كتابات نقدية (١٨) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٣م ، ص ١٥٠ .

^{١١} - تحدد الزمن الخارجي لرواية زقاق المدق في الفترة الممتدة بين ١٩٤٤ ، ١٩٤٥م ، وتحدد مكناها الجغرافي في الحدود المكثفة لزقاق المدق ، كذلك تحدد الزمن الخارجي لرواية خان الخليلي في الفترة المحددة من أول سبتمبر ١٩٤١م حتى نهاية أغسطس ١٩٤٢م ، وتحدد مكناها الجغرافي في الحدود المكثفة لخان الخليلي .

^{١٢} - د. جمال حمدان : شخصية مصر ، دراسة في عقريه المكان ، كتاب الهلال ، ع ٥٠٩ ، مايو ١٩٩٣ ، ص ١٥ .

^{١٣} - المرجع السابق ، نفس الصفحة .

أولا : توظيف المكان الشعبي بوصفه طبيعة جغرافية :

ما نحب تأكيده - أولا - " أن عنصر المكان ، يلعب أهمية أساسية فى تحديد أبعاد العمل الروائى ، إذا استطاع الكاتب أن يوجد توحدا واتصالا وثيقا بينه وبين باقى عناصر العمل كلها ، خاصة عنصر الشخصية فى الدرجة الأولى ، حيث إن الحيز المكاني الذى تتحرك فيه الشخص والشخص والأحداث هو بمثابة العامل المهم فى بلورة معالم تلك الأحداث والشخص بما تضيفه على عنصر الشخصية ، خاصة من سمات تتعلق بالرقعة المكانية ذاتها، ومن هنا فإن الشخصية ، تبدو أكثر منطقية وقبولا من حيث ارتباطها أو انفصالها عن المكان، باعتباره أحد العوامل التى يركز الكاتب عليها لتحديد هوية أحداثه وفكرته "١".

لذا فإن حديثنا عن البيئة المكانية الشعبية ، سوف يتم من خلال رصد العلاقة بين معالمها الأساسية وبين طبيعة الصراع .

وما نحب تأكيده - ثانيا - أن ليس كل مكان فى روايات الكاتب ، يعتبر ذا صفة تراثية شعبية ، ولكن الذى يعتبر بهذه الصفة ، هى تلك الأماكن التى اشتهرت بهذا سلفا خارج نطاق الرواية ، نتيجة لتاريخها العريق الضارب بجذوره فى تربة الماضى .

وهذه الأماكن لا تتعدى " ذلك الإطار الذى يمثلته حتى سيدنا الحسين أو على وجه التحديد ، تلك المنطقة التى تقع فى ظلال سيدنا الحسين ، داخل متاحف الأزقة مثل : خان الخليلى وزقاق المدق ، وما يتفرع منها أحيانا من شوارع الحى الرئيسية مثل السكة الجديدة والصناديقية "٢" والأزهر وجوه القائد والحرنفش وأمير الجيوش ، فضلا عن بين القصرين و قصر الشوق والمكرية إلخ .

ولقد جعل نجيب محفوظ من بعض هذه الأماكن - فضلا عن تصويرها - عناوين خمس روايات هى : خان الخليلى - زقاق المدق - بين القصرين - قصر الشوق - المكرية ، ربما زيادة فى حرصه على تأكيد نسبة عمله إليها .

١- د. نصر عباس : شخصية ولترها فى البناء الفنى لروايات نجيب محفوظ ، ص ٣٢٤ .

٢- لندره ميكل : الفن الروائى عند نجيب محفوظ ، ترجمة وتقديم وتعليق : د. أحمد درويش ، ص ١٤٨ .

هذا فضلا عن تصويره لبعض الأماكن الأخرى ، نوات الصفة التراثية الشعبية ،
مثل : باب النصر - الجمالية - درب قرمز - بيت القاضي - حارة الوطاويط ... إلخ ،
والتي انتشرت في عدد من رواياته الأخرى بطريقة ثانوية ، مثل : بداية ونهاية والمرايا
وحكايات حارتنا .

وسوف نتتبع تلك المعالم الأساسية للبيئة المكانية الشعبية في متن الصفحات التالية
مع سوق بعض الصفات المعبرة عن حقيقة تلك المعالم في الهوامش أسفل الصفحات .
ينقسم المكان الشعبي بوصفه طبيعة جغرافية ، كما تبدى في روايات الكاتب ، إلى
عدة معالم أساسية ، يمكن رؤيتها جيدا ، عبر المناظير التالية : الحدود - البيوت - الطرق
- أماكن الترفيه - أماكن العبادات .

وهذه الأماكن لا شك أنها ليست جزرا مكانية منعزلة عن بعضها ، لكنها متداخلة معا
في بناء عضوى واحد ، رغم تقسيماتها المختلفة ، مثل أجزاء الجسم الإنسانى ، عبر
تقسيماتها المختلفة واتصالها الواحد .

ولقد اختبئ نجيب محفوظ من حيز فضاء المكان الشعبى حدودا واضحة المعالم ،
بنفس وصفها الطبيعى ، تنوعت بين الشارع والحى والحارة والدرب والزقاق والعطفة .
والأمثلة في ذلك كثيرة ، نذكر من مثل الشوارع : بين القصرين ، وقصر الشوق
والسكرية ، ومن مثل الأحياء : خان الخليلي والأزهر والحسين ، ومن مثل الحارات :
حارة الوطاويط ، ومن مثل الدروب : درب قرمز ، ومن مثل الأزقة : زقاق المدق ، ومن
مثل العطوف : عطفة الصناديق .

ولقد اشتملت تلك الحدود المكانية على بقية ما اشتهرت به البيئة الشعبية من معالم مثل:
البيوت والطرق وأماكن الترفيه وأماكن العبادات ، والأمثلة في ذلك كثيرة أيضا ، فمن مثل
البيوت : بيت السيد أحمد عبدالجواد فى الثلاثية بمشربياته التراثية ، ومن مثل الطرق :
طريق الصناديق ، وطريق خان جعفر ، ومن مثل أماكن الترفيه :- القاهرة - قهوة المعلم
كرشة فى زقاق المدق ، وقهوة أحمد عبده فى الثلاثية ، وقهوة الزهرة فى خان الخليلي ،
ومن مثل أماكن العبادات: المساجد والتكليا ، ومن مثل المساجد : الحسين وقلاوون
وبرقوق ، ومن مثل التكليا : تكية ممر قهو قرمز .

وسوف أنكر عدة أمثلة تصور طبيعة تلك المعالم فى روايات الكاتب .

يبدأ نجيب محفوظ فى تحديده لحيز فضاء زقاق المدق باستهلال هكذا :

" كان من تحف العهود الغابرة .. تألق يوما فى تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدرى ، أى قاهرة أعنى ؟ الفاطمية ؟ المماليك والسلاطين ؟ علم ذلك عند الله وعند علماء الآثار ، ولكنه على أية حال أثر ، وأثر نفيس ، كيف لا وطريقه المبلط بصفائح الحجارة ينحدر مباشرة إلى الصناديقية ، تلك العطفة التاريخية " ١٠ .

ثم يتعمق فى تركيز تحديده أكثر ، هكذا :

" ... أنه منحصر بين جدران ثلاثة كالمصيدة ، له باب على الصناديقية ، ثم يصعد صعودا فى غير انتظام ، تحف بجانب منه دكان وقهوة وفرن وتحف بالجانب الآخر دكان ووكلالة ، ثم ينتهى سريعا - كما انتهى مجده الغابر - ببيتين متلاصقين ، يتكون كلاهما من طوابق ثلاثة " ١١ .

وفى وصفه لحيز فضاء خان الخليلى ، يبدو من منظور أرضى هكذا :

" انتهى إلى ميدان الأزهر ، واتجه إلى خان الخليلى يتسمت هدفه الجديد ، فعبث عطفة ضيقة إلى الحى المنشود ، حيث رأى عن كئيب الممارات الجديدة ، تمتد ذات اليمين وذات الشمال ، تقصل بينهما طرقات وممرات لا تحصى ، فكانها تكتات هائلة ، يضل فيها البصر ، وشاهد فيما حوله (مقاهى) عامرة وكساكين متباينة - ما بين دكان طعمية

١٠- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٥ .

يصف لنا الدكتور فتحى محمد مصطفى فى كتابه : تطور العاصمة المصرية والقاهرة الكبرى ، تجربة التمسير المصرية من ٤٠٠ ق م إلى ٢٠٠٠ م ، طبع بدار المدينة المنورة ، ط ١ ، ١٩٨٨ م ، ص ٤٤٩ معالم هذه المناطق الشعبية ، بطريقة لا يختلف عنها الكلب - كبرا - هكذا : " كانت حالة هذه المناطق القديمة جيدة ، فكثير من طرقها الرئيسية ، كانت مرصوفة بالأحجار الجيرية ، وكثير جدا من بيوتها ، حسنة المنظر بنقوشها القديمة الخلابة ، وتكثر بها الخدمات والمنافع والأسبله والخدمات التجارية ، لكن تدهورت بفعل مجموعة من الظروف " .

١١- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٥ .

ويكأن تجف وجواهر - ورأى تيارات من الخلق لا يتقطع *٢٠*

ومن منظور علوي ، يبدو هكذا :

"...استطاع أن يبين معالم الحي من على مفترأى أن العمارات شيدت على أضلاع مربع كبير المساحة ، وأقيمت في مساحة المربع التي تحيط بها العمارات مربعةات صغيرة من الجوانب ، يلتصق بها الممرات الضيقة ، فكانت نوافذ العمارات وتشرقاتها الأمامية تطل على أسطح الجوانب ... فكان الناظر من إحدى النوافذ الأمامية يرى مربعةات كبيرة من الممرات ، ينظر هو من نقطة في أحد أضلاعه ويرى في أضلاعه مربعةات كثيرة من أسطح الجوانب ، تختبر فيها شبكة معقدة من الممرات والطرق وتروى فيها زوايا ذلك متذنة الحسين في علوها السماق تبارك ما حولها *٢١*

وزيادة في تثير زاوية الرؤية ، يصف لنا الكاتب قهوة المعلم كرشة هكذا :

" هي حجرة مربعة الشكل ، في حكم البالية ، ولكنها على غفائها تزدان بجدرانها بالأرابيسك ، فليس لها من مطارح المجد إلا تاريخها وعدة أوتاك تحيط بها *٢٢*

*١- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٧ .

*٢- المصدر السابق ، ص ١١ . يؤكد د. فتحي محمد مصطفى ، في كتابه : تطوير الخصصة المصرية وإقامة الكيوت ، تجربة التفسير المصرية من ١٩٥٥ م إلى ١٩٦٠ م ، ص ١٤٩ ، حيث ذكرها ككاف في وصفه لزقاق المدق وخان الخليلي في أبريل ١٩٦٠ - "ضيق الشوارع والحارات وتعرجها وعدم استواء سطوحها وانحناءاتها وهذا الضيق المعمول

على تلك في هذه البيئة المعقدة من زواياها وأركانها ...

*٣- تتميز بها هذه المنطقة بطرقها التي تتراوح بين ثلاثة وخمسة طرقات وتم حلق الشوارع بالحارات والحارات مما يقلل من إمكانية الانضمام والتفريق ...

*٤- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٧ . يؤكد لنا شاعر حين ما لورده ككاف في وصفه للزقاق والقهوة المعلم كرشة : "زقاق كائن وهي تعرف كل من سكن حي الأهرام ... ولقد زركه عدة مرات ، مرة في شهر رمضان ، بعد الإفطار طرقت وتبكت أن أجد مكانا في هذه القرية التي كانت قهوة المعلم كرشة ، وأخذت ولما لم أجد مكانا في الأهرام ... وقف عندها نجيب محفوظ في افتتاحية قصته ، وسرت فيه مرة أخرى في طريقه لصاحبه ، حتى هذا الفراغ الكبير الذي

ينبع منه " . قطر : توفيق حنا : زقاق المدق ، مجلة الرسالة الجديدة ، القاهرة ، ٢٩٠٠ ، أغسطس ١٩٥٣ م .

وفى الزيارة المختلطة للسيدة لمينة إلى الصين ، هى وإنها الصغير كمال ، تبدو
 كثير من المعالم الأساسية المشكلة لحيز فضاء البيئة لشعبية "١" ، هكذا :

" ولأنت وهى تعبر عتبة الباب الخارجى إلى الطريق .. وهى تتعرض لأعين الناس
 الذين عرفتهم من عهد بعيد من وراء خصاص المشربية ، عم حصنين الحلاق ودرويش
 باع القول والغولى اللبان ويبيومى الشربلى ولوسريع صاحب المقل .. عبرا الطريق إلى
 درب قمرز لأنه وإن يكن أقصر الطرق إلى جامع الحسين إلا أنه كان لا يمر - كطريق
 للتحلوسين - بـمكان السيد ، فضلا عن خلوه من الدكاكين .. التفتت صوب المشربية فرأت
 شبحى لينتها وراء ضلقة منها بينما رفعت ضلقة أخرى عن وجهى ياسين وفهمى بالاسمين
 ... جئت فى المسير يقطعان الدرب المقتر نحو الدنيا التى يترأى لها درب من
 دروبها وميدان من ميادينها وغرائب من ميادينها تسأل كمال عما يصادفها فى طريقها
 من مشاهد ولينة وأمكن ، والفلام يحدثها فهذا قبر قمرز المشهور الذى يجب -
 قبل الدخول فيه - تلاوة الفاتحة ، وقلبة من العفارىت التى تسكنه ، وهذا ميدان بيت
 القاضى بأشجاره الباسقة وكان يسميه ميدان " نقن الباشا " مطلقا عليه اسم الزهر الذى
 يطو لأشجاره لو يسميه أحيانا أخرى " ميدان سنجرى " ساحبا عليه اسم باع الشيكولاتة
 التركى ، أما هذا البناء الكبير فهو قسم الجمالية ، ومع أن الفلام لم يجد به ما يستحق
 اهتمامه سوى السوف المدلى من وسط الديبدان إلا أن الأم ألقت عليه نظرة حتى بلغا
 مدرسة خان جعفر الأولية ، التى قضى بها علما قبل التحاقه بمدرسة خليل أغا الابتدائية ،
 فأنشأ إلى شرقها الأثرية ثم لوما إلى مكان تحت الشرفة مباشرة اتعظفا بعد
 تلك إلى طريق خان جعفر فلاح لهما عن بعد جانب من المنظر الخارجى لجامع الحسين ،
 يتوسطه شباك عظيم الرقعة مغطى بالزخارف العربية ، وتعلوه فوق سور السطح شرفات
 مترلصة كلسنة الرماح مضت تقارن بين المنظر الذى تقترب منه وبين
 الصورة التى خلقها خيالها له مستعينا فى خلقه بنماذج من الجولم التى فى متناول بصرها
 كجامع قلاوون ويرقوق دلوا حول الجامع حتى الباب الأخضر راحت تلتهم

بأعين شبة مستطلعة ، جذرائه وسقفه وعمده وأبسطته ونجفه ومنبره ومحاريبه ولما وجدت نفسها مرغمة على مفادرة المسجد ، انتزعت نفسها منه انتزاعا ودعاها كمال إلى مشاهدة مدرسته فمضيا إليها فى نهاية شارع الحسين ووقفا عندها مليا فاقترح عليها أن يسيرا فى السكة الجديدة حتى الغورية "١٠" .

وفى حكايات حارتنا يبدو عالم التكية بغموضه الأسر ، هكذا :

" يروق لى اللعب فى الساحة بين القبور والتكية ، ومثل جميع الأطفال أرنو إلى أشجار التوت بحديقة التكية ، لأوراقها الخضراء هى ينبع الخضرة الوحيدة فى حارتنا ، وثمارها السود مثار الأشواق فى قلوبنا الغضة ، وهاهى التكية مثل قلعة صغيرة تحدى بها الحديقة ، بوابتها مغلقة عابسة ، دائما مغلقة والنوافذ مغلقة فالعبنى كله غارق فى البعد والانتواء والعزلة ، تمتد أيدينا إلى السور كما تمتد إلى القمر "١١" .

ويتضح من خلال الأوصاف السابقة ، للطبيعة الجغرافية للبيئة الشعبية فى المتون / الرواية ، والهوامش / الواقع ؛ جملة حقائق شكلت حيز فضاء البيئة الشعبية بين الرواية والواقع .

- ١- تدهور الحال الحاضر بعد تألق عابر .
- ٢- محاولة غزوه بالمدنية الحديثة .
- ٣- طرقه كثيرة ومتشابهة وربما تكون صاعدة أو هابطة لكنها مبلطة بصفائح الحجارة
- ٤- وجوده منحصر بين جدران مغلقة ربما تكون ثلاثة أو ربما تكون أربعة .
- ٥- به دكاكين متباعدة وأفران ووكالات وربما عتائر مستحدثة .
- ٦- بيوته متلاصقة ومكونة من عدة طوابق ، ربما تكون ثلاثة .
- ٧- به أماكن للعبادات تبارك ما حولها .

وبناء على ماسبق فإن المؤكد هو اعتماد الكتب فى رسمه للمكان الرواقى على تتبع مفردات المكان الحقيقى - ذاتا وصفات - ولا غربة فى ذلك ، فتلك عادة الكتابة الواقعية،

١٠- انظر ملحق هذه الرسالة ، حيث توجد خريطة للقاهرة المعزية ، تبين أم هذه المعلم .

١١- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٣ .

التي ألزم الكاتب بها نفسه في تلك المرحلة من الإبداع ، والتي " تعتمد على التزام الدقة والتفصيل في وصف المكان "١١" الحقيقي .

وإذا كان نجيب محفوظ ، قد صور معالم تلك الأماكن الشعبية في الروايات التي ذكرناها آنفا ، بذاتها وصفاتها - تاريخا زمنيا واسما مكانيا ؛ فهو في روايتي : أولاد حارتنا وملحمة الحرافيش ؛ قد صورها بصفاتها فقط ، والتي تعتمد على تحديد الملامح العامة لزمكانية البيئة الشعبية من مثل : طريقة تسمية الأماكن والعمران وتصويرها دون تحديد لزمكانية صارمة .

والحق أن الحدود المكانية في روايتي أولاد حارتنا وملحمة الحرافيش قد تغيبت إلى حد كبير ، كذلك الحدود الزمنية ، إذ يصعب نسبتها إلى واقع أو زمان خارجيين ، يضع الرواية في الواقع والسنين .

فإذا كان ثمة وجود في الروايتين لأماكن مثل الحسين والدراسة والجمالية والغورية والقلعة والدرب الأحمر وكفر الزغاري والعطوف والمبيضة وحارة الطوايط وصحراء المقطم وصحراء الممالك ودوامة الشيخ ... إلخ ؛ فإن هذا الوجود لم يشكل الصورة الأساسية للمكان مثلما كان الحال في روايات الكاتب الواقعية ، بقدر ما شكل الإطار ، الذي يحفظ للصورة الأساسية تماسكها .

والذي شكل الصورة الأساسية - في نظرنا - أماكن مثل ، البيت الكبير - الخلاء - الحارة - التنكية - القبو - العمر - الزاوية - السبيل - الجبل - السور العتيق - الفناء - الحوض - الكتاب - الميدان - المساحة - القبور .

ولنتتبع توضيح ذلك في أحد الروايتين وليكن في أولاد حارتنا ، إذ سرعان ما نرى أن المعالم الأساسية لحدود المكان قد استقطبت في صورة حارة غارقة في الصحراء يحيط بها الخلاء من كل جانب يتوسطها البيت الكبير الذي يقبع وراء الأسوار ، غارقا في الصمت ، وعلى يمين البيت الكبير نجد بيت الناظر ، وعلى اليسار نجد بيت الفتوة ، وتترامى أمام البيت الكبير ، بيوت الوقف في صفين يشكلان أحياء ثلاثة ، هي ترتيبا :

١١- د. حامد أبو حمد : نجيب محفوظ والرواية المعاصرة ، مجلة القاهرة ، ع ١٠٧ ، ١٥ أغسطس ١٩٩٠م ، ص ٢٨ .

جبل ورفاعة وقاسم .

لكننا لا نعدم إطارا يحدد تخوم هذه الصورة ، ويعمل بشكل ثانوى ، تمثله أسماء الأماكن التالية : الجمالية ، الدراسة ، كفر الزغارى ، المبيضة ، حارة الوطاويط ... إلخ . ويستمر الكاتب طيلة الرواية مركزا أحداثها وشخصها فى حيز مكائى ضيق ثابت ، تشكله الصورة الأساسية للمكان الروائى بإطارها المحدود ، وكان حيز زقاق المنق أو خان الخليلى أو بين القصرين أو قصر الشوق أو السكرية ، ما زال جاثما .

وتخلصا من بعدى الضيق والثبات للمكان الروائى - الذى يعتبر سوق المقطم على قربيه منهم منفى لكثير من الشخصيات - حاول الكاتب بطريقة الوصف أن يوهم باتساع المكان وتنوعه ولنضرب لذلك مثلا بالبيت الكبير ومثلا بالحارة .

فلقد أخبرنا الكاتب فى الافتتاحية ، أن البيت الكبير ، يقع على رأس الحارة من ناحيتها المتصلة بالصحراء ، وأن البيت الكبير له باب ضخم به تمساح محنط مركب فى أعلاه ، وأن صحراء المقطم تحيط بسوره الكبير ، وأن رعوس أشجار التوت والجميز والنخيل تكتنفه ، وأن نوافذ البيت مغلقة لا تتم عن أى أثر للحياة .

وكان يمكن أن يستمر الكاتب فى وصفه للبيت الكبير وأن يأتى عليه دفعة واحدة فى الافتتاحية ، لكنه قدم لنا بقية الصفات تقطيرا فى كل فصل تال ، ففى فصل أدهم نرى أن البيت الكبير نصفه الغربى حديقة ، ونصفه الشرقى مكون من أدوار ثلاثة ، وبهو تحتانى متصل بسلامك الحديقة ، وأن البهو توارت جدرانه العالية وراء ستائر وطنافس ، وأن على أرضه بساطا فارسيا ، وأن هنالك منظره واقعة إلى يمين باب البيت الكبير ، بها مقعد ناظر الوقف ، وأن هنالك خلوة متصلة بمخدع الجبلوى ، بها الحجة فى مجلد ضخم ، وأن باب الخلوة الصغيرة فى نهاية الجدار الأيسر ، وأنه باب مغلق دائما ، لكن مفتاحه مودع فى صندوق فضى صغير فى درج الحوامة القريب من الفرائس ، أما المجلد الضخم فعلى ترابيزة فى الخلوة الضيقة ، وأن البيت الكبير به ممشى به عريشة يسمين متجهة إلى السلامك ، وفى فصل عرفه نرى أن بيت الناظر يشبه بيت الجبلوى ، وأنه أقدم فى مكان حجرة الوقف القديمة .

وربما تكون هذه الطريقة فى الوصف مستقاة من طريقة القرآن الكريم فى الوصف ، حيث لم يقدم القرآن الكريم ، وصفه للشئء دفعة واحدة ، بل استمر ذلك على امتداد السور جميعها ، من ذلك مثلا وصفه للجنة "١" ووصفه للنار - إلخ .

ولقد أخبرنا الكاتب ، فى الافتتاحية ، أيضا ، أن الحارة تعرف باسم الجبلأوى ، وأنها أصل مصر أم الدنيا وأن ما قبلها كان خلاء خربا ، ثم يعود فى فصل أدهم ويخبرنا أنها امتداد لصحراء المقطم ، الذى يربض فى الأفق ، وأن بها مكانا يسمى الجمالية ، بدأت زفة أدهم من أقصاء ، وأن بها أماكن أخرى سارت بها زفة أدهم أيضا ، هى العطوف وكفر الزغارى والمبيضة ، وفى فصل جبل نرى أن بيوت الوقف تقع فى خطين متقابلين ، يصنعان الحارة ، يبدأ الخطان من خط يقع أمام البيت الكبير ، ويمتدان طولاً فى اتجاه الجمالية ، ونرى أيضا أن هذه الحارة هى أطول حارة فى المنطقة ، وأن أكثر بيوتها ربوع ، كما فى حى آل حمدان ، وأن الأكواخ كثيرة فى منتصفها حتى الجمالية ، وأن بيت الناظر على رأس الصف الأيمن من المعساكن ، وبيت الفتوة على رأس الصف الأيسر قبائلته ، وأن البقعة التى بنى فيها أدهم كوخه تقع فى قمة الحارة ، وأن قهوة حمدان تتوسط حى حمدان بين الربوع ، وفى فصل عرفة نرى أن حديقة بيت الفتوة لها باب مفتوح على الخلاء ، وفى فصل قاسم نرى أن الحارة تتكون من أحياء ثلاثة متتابعة كالاتى :

جبل - رفاعه - قاسم .

ولقد اقتربت هذه الأماكن بتكثيفها وتثبيتها - بدرجة كبيرة - من التجريد ، الذى ابتعد بها عن المعانى المحددة سلفا - تحديد الأماكن الشعبية فى الروايات الواقعية - لنقترب فى دلالتها المسطحية والعميقة مما رمى إليه الكاتب من ترميز فى الروايتين ، سواء أكان ذلك بشكله الميتافيزيقى الدينى فى أولاد حاروتا أم بشكله الميتافيزيقى الشعبى

"١" - تتلخص صفات الجنة - تطهيرا - فى السور المتحدة ، من مثل ما يلى : " مثل الجنة التى وعد المتقون فيها أنهار من ماء غير آسن ، وأنهار من لبن لم يتغير طعمه ، وأنهار من خمر لذة للشاربين ، وأنهار من عسل مصفى ولهم فيها من كل الفواكه " سورة محمد ، آية ١٥ . - " ولئن آمنوا وعلوا الصالحات سندخلهم جنت تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها أبدا ، لهم فيها أزواج مطهرة وندخلهم ظلا ظليلا " سورة النساء ، آية ٥٧ .. إلخ .

في منطقة الحرافيش .

والحق أن الكاتب قد أفادنا بإتمام جنته من تثبيت المكان في أولاد حارتا على النحو

التالي :

١- في تثبيت المكان ، تم تثبيت المكان بثبوت الظروف ، ومن ثم تخبب الاحتكاكات والمؤثرات الخارجية ، وبطريقة يقضي القرار في طريقة ردود الأفعال إن اعتبرنا أن في التثبيت فعل ، و ردود الأفعال فعلت فيما فعله كل من جبل ورفاعة وقاسم وعرفة ، فبرغم عدم اختلاف الفعل بصفة عامة في تلك الحالة منهم والمتمثل في ظلم القتل ، رأينا أن ردود الأفعال لم تكن واحدة ، في طريقة الرد ومحتواه ، وبذلك استلزام الكاتب أن يظهر أنواعا مختلفة في معالجة الفعل علو يستلزم في بعضهما الفرائي بين شدة جبل وسماحة رفاعة ووسطية قاسم وفي بعضهما الفعاصر في دهاء عرفة .

٢- في تثبيت المكان ، تحقيق الموازنة التراثية في جزئية منها ، هي جزئية الاستقطاب للمكان ، فبرغم تعدد رقعة الأرض في التراث الديني بين الأديان الثلاثة ، إلا أنها - في مجملها - لا يمكن إخراجها من التحديد والثبات ، فالجزيرة العربية بجوار فلسطين بجوار مصر ، ورغم أنها - في مجملها - لا تحقق الموازنة التراثية ، فالبيت الكبير لا علاقة له - مكاتب - بالسماء أو بالعرش ، والحارة لا علاقة لها - مكاتبها - بالمالم الكبير ، وحارة الجرابيع لا علاقة لها - مكاتبها - مع مكة ، كما حاول كثير من النقاد التفسير بذلك "١" .

٣- في تثبيت المكان ما يركز للذهن والتصوير على عناصر أخرى ، قصد الكاتب إبراز حركتها مثل الأحداث والشخص والصرع ، والتي شكلت - في نظرنا - أهمية الرواية .

وتسحب أهمية تثبيت المكان أيضا على الروايات الواقعية ، فضلا عن ملحمة الحرافيش التي تموز في نفس اتجاه سير أولاد حارتا .

١- انظر : محمد توفيق وصفي شكري ، الطريق إلى أبريل ١٩٨٨ عبر حارة نجيب محفوظ ، ص ٣٤ - ٤٠ -

جدول تصنيف : مكان في حارة على أولاد حارتا ، ص ٩٤ - ٩٧ .

ففى زقاق المنق ، استغل الكاتب الطبيعة المكانية الثابتة والمحدودة فى إقامة الصراع الروائى على أساسها ، سواء أتم ذلك بالتفصيل المكانى ، حيث وضعت المباني فى مقابلة أسهمت فى مقابلات الرواية ، فنافذة حميدة فى مقابلة عباس الحلو ثم بعد ذلك فى مقابلة رضوان الحسينى ثم بعد ذلك فى مقابلة إبراهيم فرحات ؛ أم سواء أتم ذلك بالإجمال المكانى ، حيث وضع الزقاق فى مقابلة العالم وحربه الثانية ، التى استطاعت أن تتال من زقاق ، لم يستطع توالى العقود أن ينال منه .

وفى خان الخليلى تم وضع الخان أيضا - فى مجمله - فى مقابلة مع الحرب العالمية الثانية - وفى تفصيله - شكلت المباني طبيعة الصراع ، شبك أحمد عاكف فى مواجهة شبك نوال ، ثم بعد ذلك شبك رشدى عاكف فى مواجهة شبك نوال .

وفى الثلاثية نجد أن هيئة المكان ببنائه ومحدوديته ، لا خلاف عليها فى تشكيل حركة الرواية ، بل إن الانتقال فى المكان وإن تم من بين القصرين إلى قصر الشوق ثم إلى السكرية ، فهو مربوط بالتثبيت فى حد ذاته ، حيث إن فى تثبيت المكان ، تأثير " فى أخلاق وعادات الشخصيات التى تتحرك على أرضيه ومستوى المواقف التى تحدث فى إطاره واتجاه الصراع الذى يدور داخله " ١٠ ، وهو ما تبدى فى الروايات الثلاثة .

وفى ملحمة الحرافيش شكلت ثيمة الحارات بوضعها المكانى ، لب الصراع الذى انبثت عليه ثيمة أخرى ، هى ثيمة الفتونة ، وبذلك استطاع الكاتب أن يحرك أحفاد عاشور الناجى ، جيلا وراء جيل ، فى مقابلة معا ، تنسم بالأفقية ، وإن كانوا فى الأصل يتتابعون - دواليك - تتابعا رأسيا .

والحق أن الكاتب قد أفاد من توظيفه لزمكانية البيئة الشعبية فى أعماله بطريقتين : الأولى : تسجيلية ، حيث استطاع الكاتب أن ينتج عن طريقها خمس روايات هى : زقاق المنق - خان الخليلى - الثلاثية .

الثانية : ترميزية ، حيث استطاع الكاتب أن ينتج عن طريقها روايتين هما : لولاد حارتنا وملحمة الحرافيش .

ثانيا :- توظيف المكان الشعبي بوصفه فضاء دالا :-

يتميز المكان الشعبي - فضلا عن طبيعته الجغرافية المنظورة - بمحتوى آخر دلالي يعبر عن طبيعته غير المنظورة ، إذ تتخرط فيه وبه مجموعة من موروث العادات والتقاليد الشعبية وموروث الأدب الشعبي ، تصور طبيعة ناسه ، فى كيفية تصورهم لمفردات بيئتهم الشعبية ، وفى طريقة تعاملهم معها .

وذلك لأن المكان بصفة عامة ليس " مجرد محتوى جغرافى أو موقع ، وإنما هو علاقة تقوم بينه وبين الإنسان "١٠ . يعضد منها كون المكان متصلا " بمفهوم الذاكرة والامتداد والتصور والخيال "١١ ، الذى يجعله " خبرة نفسية وروحية وتاريخية "١٢ ، ومن ثم تتحول " معاشتنا له إلى عملية تتجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل فى لا شعورنا "١٣ ؛ فما بالنا بالمكان الشعبي وقد انبنى البشر فيه مع الحجارة ؟ .

وسوف نتتبع المكان الشعبي بوصفه فضاء دالا من خلال تتبعنا لمدلولىه السابقين والمتمثلين فى موروث العادات والتقاليد ، وموروث الأدب الشعبي .

١- موروث العادات والتقاليد الشعبية :-

ثمة ملحوظتان يجب تأكيدهما - بداية - :

أولا - أن معرفتنا بموروث العادات والتقاليد وإن كان ليس من صميم تخصص النقد الفنى - إذ إنه من صميم تخصص علم الاجتماع - فهو من الضرورة بمكان ، إذ لو تم الوقوف على كنهه استطعنا " أن نرى الأثر الأبنى بوضوح أجلى وعرفنا ما الذى نعالجه معرفة أحسن ، وتقدمنا إلى تقويمه ونحن أكثر ثقة بأنفسنا "١٤ .

١٠- د. عبد الحميد إبراهيم : ندوة نسفة المكان فى الأدب والفن ، مجلة الثقافة الجديدة ، ع ١١ ، يوليو ١٩٨٦ م ، ص ٤٣ .

١١- د. شكري عبد الحميد : المصدر السابق ، ص ٤٤ .

١٢- ماهر شفيق فريد : المصدر السابق ، ص ٥١ .

١٣- د. سوزا قسم : المكان ودلالاته ، مجلة لف ، القاهرة ، ع ٦ ، ربيع ١٩٨٦ م ، ص ٧٩ .

١٤- ديفيد ديتش : مناخ النقد الأکبى بين النظرية والتطبيق ، ترجمة : محمد حافظ نجم ، دار صاصر ، بيروت ، ١٩٦٧ م ،

ثانيا - أن ما سوف نسوقه من أمثلة لموروث العادات والتقاليد ، وإن مثل أهم سمة ظاهرة - عيانا - لزمكانية البيئة الشعبية المعاصرة ، فهو يضرب بجذوره فى عمق التاريخ، بمعنى أنه لم يتكون بين يوم وليلة فى البيئة الشعبية المعاصرة ، ولكنه تكون رويدا رويدا على مر الأجيال ، حتى بدا فى صورته الحاضرة والمعاصرة التى اشتهرت بها الزمكانية الشعبية ^{١٠} .

ولقد وظف نجيب محفوظ موروث العادات والتقاليد الشعبية - خرطا- فى صلب نسيج رواياته التى تناولت بيئات شعبية، سواء أتم ذلك بطريقة تسجيلية أم بطريقة ترميزية. وتمثل هذا فى ذلك الحمىد الفائق من صور الفتونة ^٧ ، والضرب بالنبابيت ^٣ ، وقراءة الكف ^٤ والفنجان ^٥ والغيب ^٦ والتعاويذ ^٧ والطلالع ^٨ والبخت والأطر ^٩ وفتح الكونشينة ^{١٠} والمندل ^{١١} ، ونبين زين أبين ^{١٢} ، ووشوشة الذكر ورمى

^{١٠} - من يريد تتبع العادات والتقاليد المتوقفة بعد ، فى فضاء البيئة الشعبية ، فى أصولها التراثية فلينظر : ولهم نظير :

العادات المصرية بين الأس واليوم ، دار الكتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ب . ث .

^{١٢} - نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ٩٦ ، ملحمة الحرافيش ، ص ٣٥٨ ، عصر الحب ، ص ٨ .

^٣ - نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٠٤ .

^٤ - نجيب محفوظ : البقي من الزمن ساعة ، ص ١٧ ، ص ٧٨ .

^٥ - نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، ص ٩٠ .

^٦ - نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١٠٩ ، السراب ، ص ٩٠ .

^٧ - نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ٢٤ .

^٨ - نجيب محفوظ : الطريق ، ص ٢٠ .

^٩ - نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٢٤ .

^{١٠} - المصدر السابق ، ص ٧٧ .

^{١١} - نجيب محفوظ : كسر الشرق ، ص ٦٧ .

^{١٢} - المصدر السابق ، نفس الصفحة .

الحجر" ١١" وضرب الودع" ٢"، والسحر" ٣"، وحفلات الزلزال والكوبية والأسياذ" ٤"
ورؤية العفاريت وتحضير الأرواح ومؤاخاة الجان" ٥"، وزيارة الأضرحة والقبور" ٦"،
وبخاصة ضريح السيدة" ٧"، والحسين" ٨"، والعلاج من الممς بالطب الشعبي" ٩"،
والرقى والبخور" ١٠"، والأحجية على الصدور" ١١"، والوصفات البلدى" ١٢"، وكرامات
الأولياء" ١٣"، والطيرة والحمد" ١٤"، ومجالس الذكر" ١٥"، على الطريقة الصوفية" ١٦"،

١١- نجيب محفوظ : لولاد حارتنا ، ص ٤٥٠ .

١٢- نجيب محفوظ : اللص والكلاب ، ص ٢٣ ، ٢٤ ، ١٢٢ .

١٣- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١٦٥ .

١٤- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٨ ، غان الغلىلى ، ص ١٠٩ .

١٥- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٤١٩ ، قلب الليل ، ص ١٥ ، بين القصرين ، ص ٧ ، ص ٦٣ ، وحكايات
حارتنا ، ص ١٤ ، ص ١٥٧ ، والبالى من الزمن ساعة ، ص ١٦٧ .

١٦- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٧٥ ، باللى من الزمن ساعة ، ص ٧٨ .

١٧- نجيب محفوظ : السراب ، ص ١٤٤ ، ص ١٤٥ ، ص ١٤٦ .

١٨- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ١٦٠ ، ص ١٦١ ، ص ١٦٢ ، ص ١٦٣ .

١٩- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٨٢ ، ص ١٤٠ .

٢٠- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ١١٥ .

٢١- نجيب محفوظ : لىلى ألف ليلة ، ص ١٨٩ ، بين القصرين ، ص ٣٨ .

٢٢- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ١٩٧ .

٢٣- نجيب محفوظ : باللى من الزمن ساعة ، ص ١٩٣ ، ملحمة الحرافيش ، ص ٩٩ .

٢٤- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣٠٢ .

٢٥- نجيب محفوظ : المرلىا ، ص ١٦٥ .

٢٦- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ١٣ .

والشاذلية^١ ومصارعة الديوك^٢، وعملية الختان^٣، وشبح التمساح المحنط فوق الباب^٤، يؤكل الفسيخ والبصل في شم للنسيم^٥، وألعاب الحواة والقرع جوز^٦، والمولد^٧، والكتاب^٨، والمسبيل^٩، وما ارتبط في الذهن الشعبي عن رؤية ليلة القدر^{١٠}.

والملاحظ من جملة الاستدعاءات السابقة، كما بدت في الشكل رقم (٢).

١- أنها وردت (١٢٠ مرة)، انظر جدول رقم ٩، ص ٣٨

٢- أنها وردت في (٢٢ رواية) دون (١٣ رواية)

٣- أن زيادة نسبة وجودها تمت في الروايات التي انخرطت في بيانات شعبية مسواة أتم تصويرها بذاتها أم بصفتها، ومسواة أبنيت على التسجيل أم على الترميز، مثل الروايات التالية: حكايات حارتنا (١٥ مرة)، ملحمة الحرافيش (١١ مرة)، بين القصرين (١١ مرة)، أولاد حارتنا (١٠ مرات)، قصر الشوق (١٠ مرات)، السكرية (٨ مرات)، خان الخليلى (٨ مرات)، زقاق المدق (٧ مرات)، ليالى ألف ليلة (٧ مرات)، الباقي من الزمن ساعة (٧ مرات).

٤- أن عدم وجودها، تم في الروايات التي اتكأت على تصوير بيانات غير شعبية مثل: القاهرة الجديدة، السمان والخريف، الشحاذ، ثرثرة فوق النيل، مرامار، الحب

١- نجيب محفوظ: بدلية ونهاية، ص ١١٥.

٢- نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ص ٣٨٨، ص ٢٩٤.

٣- نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ص ١١.

٤- المصدر السابق، ص ٩٠.

٥- نجيب محفوظ: قشتمر، ص ٩.

٦- نجيب محفوظ: قصر الشوق، ص ٦٧.

٧- نجيب محفوظ: ليالى ألف ليلة، ص ١٩٠.

٨- نجيب محفوظ: حكايات حارتنا، ص ٧، ص ١٦، ص ٢٦، ص ٢٧.

٩- نجيب محفوظ: حضرة المحترم، ص ١٥.

١٠- نجيب محفوظ: السكرية، ص ٢٣٦، حديث الصباح والمساء، ص ١٧٩.



تحت المطر ، الكرنك ، أمام العرش ، رحلة ابن فطومة ، العائش فى الحقيقة ، عبث الأقدار ، رادوبيس ، كفاح طيبة .

والمستنتج من جملة الملحوظات السابقة أن موروث العادات والتقاليد ، ظل ملازما لإبداع الكاتب فى الروايات التى تناولت بينات شعبية ، مما يؤكد كونه ملمحا بارزا من ملامح زمكانيته ، ولا غرابة فى ذلك ، فحيثما كانت العادات والتقاليد الشعبية حيثما كان المكان الشعبى ، وحيثما كان المكان الشعبى ، حيثما كانت العادات والتقاليد الشعبية ، الأمر الذى أدى إلى انحاء نسبة وجودها فى الروايات التى تناولت بينات غير شعبية .

ولقد تميز موروث العادات والتقاليد الشعبية فى رحلة انخراطه فى روايات الكاتب فى مرحلتين .

المرحلة الأولى :-

وامتدت من بداية نتاج الكاتب الروائى حتى رواية السكرية ، وفيها اعتمد الكاتب على إيراد موروث العادات والتقاليد الشعبية فى رواياته ، بطريقة تسجيلية ، ساكنة ، حسب ما تفرضه طبيعة المستدعى وليس حسب ما تفرضه طبيعة السياق ، فما تكاد تعن للكاتب مناسبة فى سرده الروائى يمكن أن تحيل إلى أى من موروث العادات والتقاليد الشعبية ، حتى يستحضره بتمام وصفه ويشتى مناحى جوانبه ، هذا ، وإن كان الاختصار يمكن أن يفيد سياقيا ، فليس هذا هو المهم ، إذ إن الاستغراق فى المستدعى ، قد أخذ بتلابيب سرد الكاتب ، تاركا السياق ودلالته إلى إشعار آخر .

ولنأخذ رواية زقاق المدق مثلا : فحين اجتمع أناس الزقاق فى قهوة المعلم كرشة ، لسماع مرشح الانتخابات ، إبراهيم فرحات ، الذى هل - بغثة - عليهم ، وبينما كان المرشح يستعد للحديث - معلنا مبادئه - وبينما كان رجاله يجوبون المكان - داعية وإعلانا له - " جاء فتى بجلباب ، حاملا مجموعة من الإعلانات الصغيرة ، فانتبهز فرصة امتلاء القهوة بالجلوس وراح يوزع إعلاناته ، وظن كثيرون أنها إعلانات انتخابية ، فأقبلوا عليها باحتفاء ، مجاملة للسيد المرشح ، وتناول السيد فرحات إعلانا وقرأه فإذا فيه :

" حيلتك الزوجية ينقصها شيء . "

عليك باستعمال عنبر السنطوري . "١٠"

وكان يمكن - في نظرنا - أن ينتهي استدعاء الموروث الشعبي للعلاج بالوصفات البلدية والطب الشعبي ، حتى هذا الحد ، ومن ثم تحقق دلالاته في الاستدعاء ، والتي تعتمد على إبراز المفارقة وتحقيقها ، فالموقف الجاد في الدعاية والانتخاب ، أمكن تفرغه ، بظهور الفتى وموروثه الشعبي في السياق ، وبذا تم تسفيه المرشح والإرهاب بعيبية وعوده وآماله العراض ، لكن الكاتب - استغراقا - في المستدعى ، مضى في سرده حتى النهاية ، وكان المستدعى هو الذى يقود سرده هكذا :

" عنبر السنطوري

مركب بطريقة علمية خالية من المواد السامة ، محلل بمعرفة وزارة الصحة رقم ١٢٨ وهو منعش ومفرش ، ويميدك من الشيخوخة إلى الصبا في خمسين دقيقة .

طريقة الاستعمال

خذ منه قدر القمحة على كباية شاي حلو كثير ، فتجد عندك النشاط ، ومقدار ربع الحق دفعة واحدة أقوى من جميع المكيفات ، يسرى في العروق كالتيار الكهربائي ، اطلب عليه عينة من موزع الإعلان ، الثمن ٣٠ مليما يا بلاش مساعدتك بـ ٣٠ مليما ، والمحل مستعد للاستماع لملاحظات الجمهور "٢٠" .

وربما كانت هذه الطريقة التسجيلية سببا في دفع شخصية الكاتب للظهور في السياق الروائي حيث إنه الراوى العالم بتفاصيل كل شيء .

وربما كانت هذه الطريقة التسجيلية - أيضا - سببا في دفع طه حسين لأن يقول عن زقاق المدق إنها " بحث اجتماعي متقن كاحسن ما يبحث أصحاب الاجتماع عن بعض البيئات ، يصورونها تصويرا دقيقا ، ويستقصون أمورها من جميع نواحيها ، وما أكثر ما خطر لى وأنا أقرأ هذا الكتاب ، أنه لم يوجه إلى الكتلة من القراء ليجدوا فيه ما يطلبون من المتعة الفنية الخالصة التى تشوق وترق ، وإنما وجه إلى الباحثين الاجتماعيين الذين

"١٠- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١٥٩ .

"٢٠- المصدر السابق ، نفس الصفحة .

يبحثون ليعلموا وإلى الباحثين الاجتماعيين الذين يبحثون ليصلحوا ، ولا لكاد أعرف كتابا أجدر بأن يقرأه رجال البحث والاستقصاء من هذا الكتاب ، فهو قصص وعلم فى وقت واحد "١" .

وربما كان طه حسين ، لاذعا فى نقده - على عادته ، لكن إذا نحينا هذا اللذع جانبا فإن نقده يعبر عن حقيقة الطريقة التسجيلية ، التى وظف بها الكاتب الموروث الشعبى فى هذه المرحلة من إبداعه .

المرحلة الثانية :

وتمتد من أولاد حارتنا ، حتى نهاية روايات الكاتب ، فشمتر ، واعتمد الكاتب فيها على توظيف موروث العادات والتقاليد الشعبية بطريقة سياقية ، حسب ما تقتضيه حاجة الاستدعاء وليس حسب ما تقتضيه حاجة المستدعى ولنضرب لذلك مثلا ، فى رواية حكايات حارتنا ، فى الحكاية رقم (١٠) ، حيث نجد وصفا لقراءة البخت ، لكننا لا نجد ذلك الاستغراق الساكن الذى كان فى وصف المرحلة السابقة ولننظر فى حديث الراوى وهو طفل صغير عن إحسان :

"وتقول لى ذات مرة " .

- خذ منديلى واذهب به إلى الشيخ لبيب .

وأذهب إلى الشيخ لبيب فى مجلسه قبيل القبو ، يتربع على فروة بجلبابه المزركش وطاقيته البيضاء ، مكحول العينين مزجج الحاجبين ، أعطيه المندبل ومليما وقطعة سكر ، فيشم المندبل ويتفكر مليا ثم يقول :

- عما قريب يمتلىء الكرار ويغنى العصفور .

وأرجع إليها وأنا لؤرد ما سمعته لأحفظه ، ويسعدنى ...أن لؤدى لها خدمة ... ، ويطلب يدها صاحب محل فراشة ، غنى فى الخمسين نو زوجة ولولاد فتتزوج منه "٢" .

والملاحظ من الوصف السابق ، أمران :

١- طه حسين : نقد وإصلاح ، دار العلم للملايين ، ١٩٦٠ م ، ص ٢٥ .

٢- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٢٤ .

١- اندماج المشاعر مع فيضان توالى الوصف .

٢- تمهيد الوصف لما سيحدث .

فالوصف - هنا - امتزج مع مشاعر الراوى/ الصغير ، بل صلا الاثنان مزجا واحدا ، دون فاصل ، على خلاف الطريقة التسجيلية ، فالسعادة الغامرة فى التثقل بين مفردات الصورة تحقيقا للطلب - امتزجت مع مفردات الصورة نفسها - صورة قراءة البخت - بل إن الصورة نفسها قد أسهمت - دفعا - فى الوصول إلى قمة البهجة ، الأمر الذى أدى إلى اعتبارها - تمهيدا - لما سيحدث من زواج ، بدخول غنى الخمسين فى إطارها .

٢- موروث الألب الشعبى :-

انخرط موروث الألب الشعبى فى روايات الكاتب التى تناولت بيانات شعبية ، سواء بذاتها مثل : زقاق المدق ، خان الخليلي ، الثلاثية ، أو بصفتها مثل : أولاد حارتنا ، ملحمة الحرافيش .

ولقد عمل عبر تفرعات عدة ، مثلثا : الأسطورة والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية والمثل الشعبى والأحاجى الشعبية والنكتة الشعبية والغناء الشعبى والقوالب التقليدية الشعبية والحلم .

وسوف يتم دراسة كل من المثل الشعبى والقوالب التقليدية الشعبية والغناء الشعبى فى الفصل التالى ، الخاص بتوظيف اللغة التراثية فى بناء اللغة الروائية ، فى المبحث الثالث منه ، الخاص بتوظيف لغة الموروث الشعبى ، وذلك لاندراجهم فى مجال اللغة أكثر من اندراجهم تحت مفهوم الزمكانية ، لذا سوف يتم استبعاد دراستهم تحت هذا المبحث .

أيضا سوف يتم استبعاد دراسة كل من الأسطورة والحكاية الخرافية ، وذلك لأنهما لم يتميزا فى الوجود بوصفهما - محتوى - فى أى من الروايات التى تناولت بيانات شعبية (انظر جنول رقم ٩ ص ٣٨) ، بمعنى أن أيا منهما لم تردا - حكاية - فى سرد الكاتب ، سواء أتم ذلك على مستوى الشكل أم المضمون أم الشكل والمضمون ، وما تم توظيفه منهما تم على المستوى اللغوى البحت .

فلقد وردت لفظة الأسطورة بمعان لغوية تراوحت فى منلوها بين الغموض ^{١*} والقوة ^{٢*} والاستحالة ^{٣*} والخرافة ^{٤*} والتفديس ^{٥*} ، والمعتقدات ^{٦*} والجلال والثراء ^{٧*} والحكايات ^{٨*} والمعجزة ^{٩*} والدين ^{١٠*} .

ولقد وردت لفظة الحكاية الخرافية أيضا بمعان لغوية ، تراوحت بين الكذب ^{١١*} ، والإعجاز ^{١٢*} والأشباح ^{١٣*} .

يتبقى إذن من جملة التفريمات السابقة لموروث الأدب الشعبي ، ثبيان ما يلى ، بوصفه فضاء دالا على زمكانية البيئة الشعبية .

١- الحكاية الشعبية :-

شكلت الحكاية الشعبية ملمحا خافئا من ملامح زمكانية البيئة الشعبية ، حيث إن وجودها فى الروايات التى انخرطت فى بيئات شعبية ، سواء أكانت بذاتها أم بصفاتها ؛ لم يكن طاعيا ، وإن كان دالا فى نسبته مقارنة بنسبة وجودها فى الروايات الأخرى التى

^{١*}- نجيب محفوظ : الباقي من الزمن ساعة ، ص ١٦٦ .

^{٢*}- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٤٧٨ .

^{٣*}- نجيب محفوظ : الباقي من الزمن ساعة ، ص ٨٥ ، ص ١٨٢ .

^{٤*}- نجيب محفوظ : حكايات حارثا ، ص ١١٠ .

^{٥*}- نجيب محفوظ : ليلى ألف ليلة ، ص ١٧٨ .

^{٦*}- نجيب محفوظ : قلب الليل ، ص ١٣ ، ١٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ١١٣ ، المرزا ، ص ١١٦ .

^{٧*}- نجيب محفوظ : الباقي من الزمن ساعة ، ص ١٠٢ .

^{٨*}- نجيب محفوظ : السمان والخريف ، ص ٦٢ ، قنطرة ، ص ١٨ .

^{٩*}- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ١٥٨ ، ص ٥٠٣ .

^{١٠*}- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ١٤ .

^{١١*}- نجيب محفوظ : قلب الليل ، ص ٢١ .

^{١٢*}- نجيب محفوظ : الباقي من الزمن ساعة ، ص ١٢٧ .

^{١٣*}- نجيب محفوظ : كفاح طيبة ، ص ٩ .

انخرطت فى بيانات غير شعبية (انظر جدول رقم ٩ ، ص ٣٨) .
والملاحظ أن وجود الحكاية الشعبية ، تم على مستويين :
الأول : الاستدعاء الاسمى للحكاية الشعبية ، دون محتواها :

استدعى نجيب محفوظ فحوى الحكاية الشعبية دون محتواها ، إما تمثيلاً فى عنوانها
أو فى اسم أحد أبطالها البارزين ، جريئاً على ألسنة الشخصيات الروائية - على عادة البيئة
الشعبية فى استخدام فحوى حكاياتها - ملائمة لسياق تلازمت فيه ضرورتها فى
الاستدعاء. مثل استدعاء فحوى حكاية عنتره لتمثل النصر والعزة والكرامة "١" والمعرفة
بالتراث "٢" ، ولتمثل القوة الخرافية "٣" ، ورتابة التكرار "٤" ، والعظة والعبرة "٥" ، ولتمثل
القدرة الخارقة "٦" .

ومثل استدعاء فحوى حكاية أبى زيد الهلالي لتمثل البطولة والقوة "٧" أو
التكرار والإعادة "٨" . ومثل استدعاء فحوى حكاية أبى سعدة للزناى لتمثل التراث فى
مواجهة المعاصرة "٩" .

الثانى - الاستدعاء الشكلى لثيمة من ثيمات الحكاية الشعبية :

وظف الكاتب ثيمة الراوى الشعبى ، وهى من أهم ثيمات الحكاية الشعبية ، إذ إنه
همزة الوصل بين المحتوى الحكائى وجمهور المستمعين ، فالحكاية الشعبية لا تقدم نفسها

١- نجيب محفوظ : الكرنك ، ص ١٢ .

٢- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٦٣ .

٣- نجيب محفوظ : حكايات حارثنا ، ص ١٠٨ .

٤- المصدر السابق ، ص ١٣٧ .

٥- المصدر السابق ، ص ١٢٧ .

٦- نجيب محفوظ : اللص والكلاب ، ص ١٢٧ .

٧- نجيب محفوظ : لولاد حارثنا ، ص ٧٨ .

٨- نجيب محفوظ : حكايات حارثنا ، ص ١٢٧ .

٩- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٩ .

للناس دون شغاف وربابة الراوى الشعبى ، ولقد تم ذلك فى روايتى زقاق المدق وأولاد حارتنا ، على فرق فى توظيفها بين الروائيتين .

فى رواية زقاق المدق "١" نجد أن توظيف ثيمة الراوى الشعبى ، الذى هو فى الرواية شاعر المقهى ، اتسم بالتسجيلية ، التى انسحبت على العمل كله ، فالكاتب مستغرق فى تتبع مفردات شاعر المقهى دون تفصيل لمحتوى الحكاية الشعبية ، الذى يرد مقتضبا ، ولنتنظر فى سرد الكاتب : " أقبل على القهوة عجوز مههم ، لم يترك له الدهر عضوا سالما ، يجره غلام بيسراه ، ويحمل تحت إبط يمناه ربابة وكتابا ، فسلم الشيخ على الحاضرين ، وسار من فوره إلى الأريكة الوسطى فى صدر المكان ، واعتلاها بمعونة الغلام ، ثم صعد الغلام إلى جانبه ، ووضع بينهما الربابة والكتاب ، وأخذ الرجل بهيئ نفسه ، وهويتفرس فى وجوه الحاضرين كأنما ليمتحن أثر حضوره فى نفوسهم ، ثم استقرت عيناه الذابلتان الملتهبتان على صبى القهوة سنقر فى انتظار وقلق ، ولما طال انتظاره ، ولمس تجاهل الغلام له ، خرج عن صمته قائلا بصوت غليظ : - القهوة ياسنقر جاء سنقر بالقهوة للشاعر ... فتناول الرجل القدرح وأناه من فمه وهو ينفخ ليبرد حرارته ، وراح يرشف منه رشفات متتابعات حتى أتى عليه ، ثم نحاه جانبا ، وذكر عند ذاك فحسب سوء سلوك صبى القهوة معه ، فحذجه بنظرة شزراء وتمتم ساخطا :- قليل الأدب .. ثم تناول الربابة يجرب أوتارها ، متحاميا نظرات الغضب التى أطلقها عليه سنقر ، وراح يعزف مطلقا ، لبثت قهوة كرشة تسمعه كل مساء عشرين عاما ، أو يزيد من حياتها ، وأخذ جسمه المهزول يهتز مع الربابة ، ثم تتحنح ويصق ويسمل ، ثم صاح بصوته الغليظ :

أول ما نبندى اليوم نصلى على النبى

نبى عربى صفوة ولد عدنان

يقول أبو سعدة الزناتى ...

وقاطعه صوت أجش دخل صاحبه القهوة عند ذاك يقول :- هس ولا كلمة أخرى

وتردد قليلا كأنه لا يصدق ما سمعت أنناه وأراد أن يتجاهل شربه ، فاستدرك منشدا : يقول أبو سعدة الزناتى ... ولكن المعلم صاح به ، - بالقوة تتشد ؟! انتهى انتهى !....! ألم أنترك من أسبوع مضى؟! ، فخفف الشاعر من لهجته مستورها عطف الرجل - هذه قهوتي ، ألسنت شاعرها لعشرين عاما خلون؟! فقال المعلم كرشة :- عرفنا القصص جميعا وحفظناها ، ولا حاجة بنا إلى سردها من جديد . والناس فى أيامنا هذه لا يريدون الشاعر ، وطالما طالبونى بالراديو ، وهاهو ذا الراديو يركب فدعنا ورزقك على الله ... فاكفهر وجه الشاعر ، ونكر محسورا أن قهوة كرشة آخر ما تبقى له من القهوات ، فماذا يفعل بحياته؟! وما جدوى تلقين ابنه البائس هذا الفن ...؟! اشتد به القنوط ، وضاعف قنوطه ما لاح فى وجه المعلم من الإصرار ، فقال :- رويدك يا معلم كرشة إن للهلالى لجدة لا تزول ولا يغنى عنها الراديو أبدا .. ولكن المعلم قال بلهجة قاطعة :- هذا قوله ولكن قول لا يقره الزبائن فلا تخرب بيتى ، لقد تغير كل شيء ! فقال الشاعر فى قنوط :- ألم تستمع الأجيال بلا ملل إلى هذه القصص من عهد النبى عليه الصلاة والسلام؟ فضرب المعلم كرشة على صندوق المركات بقوة فصاح به :- لقد تغير كل شيء "١".

والملاحظ من المسرد السابق ، أن شاعر المقهى تم توظيفه لعقد مواجهة حقيقية بين التراث ويمثله كل من شاعر المقهى وأبو زيد الهلالى وبين المعاصرة ويمثلها كل من الراديو وزبائن القهوة ، وإذا كان الراديو وزبائن القهوة قد محوا الشاعر وأبى زيد الهلالى من فضاء المقهى ومن ثم الوجود ، فلا بأس أن طريقة الكاتب فى التسجيل قد احتفظت بهما وبتراثهما داخل متحف المسرد .

ولا شك أن شاعر المقهى تراث شعبى يسير على قدمين فى فضاء البيئة الشعبية ، بما يحفظه من حكايات شعبية ، ومن ثم تتأطر مشكلته فى نفس صورة البيئة الشعبية وما يقابلها من صعاب ، تتجلى نزوتها فى محاولة تلمسكها وتجزرها وسط مياه المعاصرة والمدنية المنذبة .

وإذا كان الكاتب قد وظف ثيمة الراوى الشعبي/ شاعر المقهى فى زلق المبدق بطريقة تسجيلية ، فى أولاد حارتنا وظفه بطريقة رامية .

حيث اتسم توظيف الكاتب له ، بما يلى :-

١- عدم وجوده فى فصل أدهم .

٢- وجوده فى بقية فصول الرواية : جبل - رفاعه - قاسم - عرفة .

٣- عدم تسميته فى فصل عرفة .

٤- تسميته فى فصول : جبل - رفاعه - قاسم ، كالأتى : رضوان - جواد - طازة .

٥- نسبته إلى الفصل الذى وجد فيه ، فيقال : شاعر جبل ، شاعر رفاعه ، شاعر قاسم .

والملاحظ من جملة ما سبق أن الكاتب ربما جعل من وجود شاعر المقهى فى الفصول الثلاثة : جبل (شجرة سيدنا موسى) - رفاعه (شجرة سيدنا عيسى) - قاسم (شجرة سيدنا محمد) ؛ معادلا موضوعيا للكاتب السماوية الثلاثة : الإنجيل - التوراة - القرآن ، لذلك تغيب حضوره فى فصل أدهم (شجرة سيدنا آدم عليه السلام) لعدم وجود كتاب سماوى لأدم . أيضا لذا السبب اختفى وجوده فى فصل عرفة ، وما تم ذكره لمرة واحدة ، دون تسمية ، ورد تحديدا لموقف عرفة المارق من تراث الرواية والمصطدم بنصوصها الثلاثة : جبل - رفاعه - قاسم ، المتلاة على لسان شعرائها : رضوان - جواد - طازة . أيضا لذا السبب تم نسبة محتوى كل فصل لشاعره ، وكأنه (كتاب) الفصل ، فشاعر جبل يمثل كتاب جبل وشاعر رفاعه يمثل كتاب رفاعه ، وشاعر قاسم يمثل كتاب قاسم .

والملاحظ أيضا أن الكاتب قد نجح عن طريق توظيفه لشاعر المقهى فى أن يربط بين فصول الرواية بطريقة فنية ، لا سيما وفصول الرواية منقطعة الاتصال بسبب ، إذ إن كل فصل يتناول حقبة زمنية منبئة عن الحقبة الزمنية التى يتناولها الفصل الآخر ، وباستخدام الكاتب لشاعر المقهى ، استطاع أن يجعل من كل فصل سابق تراثا مغنى لكل فصل تال ، ومن ثم تتابعت الفصول - تراثا - مترابطا فى الأعماق ، منفصلا على السطح ، كالأتى : أدهم - جبل - رفاعه - قاسم - عرفة . فشاعر المقهى ، تم إدخاله فى كل الفصول بعد أدهم - وإن اختلفت أسماؤه - بسلامة ودون قسر ، وجعله مشاركا فى الأحداث ، ناقلًا لتراث كل فصل ومحققا له فى صداماته المتنوعة مع الثقافات والأفئدة .

والحق أن ثمة ملحوظة يجب تأكيدها - وهى - أن الكاتب ، وهو بصدد الربط بين فصول الرواية عن طريق استخدام شاعر المقهى ، لم يركز على شخصيته بقدر ما ركز على نصه ، أو ملفوظ لسانه أو محتوى حكاياته ، تحقيقا أيضا للموازاة مع الملفوظ التراثى الدينى ، المتحقق - تركيزا - فى النص دون مرثله .

ولننظر مثالا يبين الفارق بين كيفية خروط شخصية الشاعر وبين كيفية خروط نصه ، فى السرد الروائى ، فى المرة الوحيدة التى ورد فيها شاعر المقهى فى فصل عرفة :

"مضى إلى النافذة ينظر إلى الحارة فى الليل ، بدا الجدار المواجه لعينيه مفضضا بضوء القمر ، وتعالى زفرات الصراصير ، وارتفع صوت الشاعر من قهوة الحى وهو يقول :

"وتساعل أدهم :

- متى تقر بأنه لم تعد تربطنا صلة ؟

فقال إدريس .

- لترحمنا السماء ، ألسنت أخى ؟ هذه رابطة ليس فى الإمكان فصمها .

- إدريس .. كفالك ما فعلت بى ..

- الحزن قبيح ، ولكن كلانا مصاب ، أنت فقدت همام وقدرى وأنا فقدت هند ، أصبح

للجبارى العظيم حفيد عاهرة وحفيد قاتل ..

فعلا صوت أدهم وهو يهجر :

- إذا لم يكن جزاؤك من جنس عمالك فعلى الدنيا العفاء "١١" .

وتحول عرفة من النافذة فى سأم ، متى تكف حارتنا عن حكى الحكايات ؟ ... ماذا أفدت

^{١١}- ورد هذا السرد - فضلا عن فصل عرفة - فى فصل أدهم ، ص ١٠٩ ونظر تكرار نصوص من فصل أدهم فى

فصل جبل ، ص ١٣١ ، ١٣٢ ، وفى فصل رفاعة ص ٢٩٠ ، وفى فصل قلم ، ص ٢٩٣ ، وفى فصل عرفة ، ص

٤٥٩ ، ص ٤٦٠ . ونظر أيضا البحث الثالث فى الفصل الخامس ص ٣٧٧ : ٣٨٣ .

من الحكايات يا حارتنا "١".

والملاحظ من المسرد السابق تركيز الكاتب على نص الشاعر دون شخصيته في تحديد موقف عرفة المنبت من التراث والمواجه له ، ربما لأن النص ثابت في تراث فصول الرواية - لغة - دون ثبات ثيمة شاعر المقهى - المتحفة - بنية شكلية - تختلف في محتواها باختلاف الفصول .

والملاحظ أيضا أن الكاتب قد أفاد من توظيفه لثيمة شاعر المقهى في تعميق الإحساس بالفضاء الشعبي في جو روايته .

٢- الأحاجي الشعبية : (اللغز - الفزودة - الحزر فزر) :

بنت الأحاجي الشعبية في فضاء روايتين للكاتب ، الأولى : خان الخليلى وتتناول فضاء شعبيا ، والثانية : ثرثرة فوق النيل ، وتتناول فضاء غير شعبى ، وتعتبر طريقة خراطهما في الروايتين ، خير تعبير عن الفارق الحاد في كيفية توظيفهما بين الفضاءين ، ففي الوقت الذى تتجسد فيه برتابة وتسجيلية وباستغراق فى خان الخليلى ، نجد لها لامحة وخاطفة فى ثرثرة فوق النيل .

ولننظر فى طبيعة توظيفها فى خان الخليلى ، فعندما علم المعلم نونو فى جلسة الحشيش أن أحمد عاكف يؤلف كتابا ، استنكر عليه ذلك وسخر منه ، فى سياق تم توظيف اللغز الشعبى فيه ، فبنت دلالة المفارقة بين الكتب والحشيش لاذعة .

ولننظر فى مسرد الكاتب لذلك :

' .. لماذا لا تمد السهرة حتى المسحور ؟

.....

- إنى أمضى الوقت ما بين للثانية عشرة وما بين المسحور فى القراءة .

- أقرأ كتابا ؟

- أجل وما يقرأ غير الكتب ؟!

- وفيما هذا القصب ؟

فابتسم أحمد عاكف وقال :

- هوية يامعلم نونو!

.....

- ولكن الهوية ينبغي أن تكون ذات فائدة ما ! فهل تطيل الكتب العمر ؟! تنفع المرض ؟!
.. تمنع المقدور ؟! تجنب الشقاء ؟! تملأ الجيب ؟

.....

- ولكنى سأكتب كتابا .

- الكتب فى الدنيا أكثر من بنى آدم ، ألم تر إلى مكتبة الحلبي تحت الكلوب المصرى ؟!
... فيها كتب - يا دين محمد ! لو صفت جنبا إلى جنب لكاثرت طلبية الأزهر، فيل تبذل
ما تبذل من جهد لتضيف إليها كتابا جديدا ؟! .

- نعم ... نعم ... فلكل كتاب فائدته .

- إليك هوية لطيفة لن نقضيك جهدا .

- ما عسى أن تكون ؟ .

- أما تعرفها .. حزر ...

- لا علم لى يامعلم ..

- يدعونها تسلية رمضان وفرحة الزمان ...

- فما اسمها ؟

- فى الأصل من التراب ولكن مرعاها فوق السحاب ...

- عجا ..

- ولاردها إما فى الليمان أو على كرمى السلطان !

- ليس فى الدنيا شيء كهذا .

- يهواها الفقير والوزير ..

- لحد هذا ! .

- عزاء الحزنان وشرب الفرحان !

- ما أشوقنى إلى معرفتها .

- قد النبة وتتفع فى كل زنفة .

- هذا سحر .

- أحضروها من بلاد الفيل تحفة لأهل النيل ..

- هل تجد فيما تقول ؟

- ألم تسمع عن الحشيش ؟!

وارتاح الكهل لوقع الكلمة ، فضحك المعلم وقال يغويه :

- تعال طالعنى - الحياة ملأى بما هو أكثر من الكتب .. "١" .

والملاحظ أن توظيف اللفز الشعبى - هنا - تم بدلالة تتفق مع طبيعة السياق العابثة ومع تكوين الشخصية المرح ومع فضاء البيئة الشعبية المستغرق لكل التفاصيل .

وربما يتنافى هذا مع ورودها فى رواية ثرثرة فوق النيل ، فعندما اجتمع المثقفون كعادتهم فى جلسات الحشيش فى العوامة ، تبدى كل شىء أمامهم مختلطا :

* وقال مصطفى راشد :

- ويوما كدت أهلك أنا وأنيس فى مظاهرة ثورية ! .

ولم تدهش الفتاة لشيء من ذلك ، وراحت تتحدث عن إمكان استعادة الحماس فى أزياء جديدة ، ولكنهم تكلموا عن خيانة المرأة التى تنزع الثقة من النساء جميعا ، وقالت لمصطفى وهو أشدهم جدلا :

- إنك تهرب بالمطلق من المسؤولية .

فأجابها بسخرية :

- المسؤولية سبيل الكثيرين للهروب من المطلق .

البيضة والدجاجة ، أما أنا فأكرس ولرص وأشعل النار وأدير الجوزة ثم أنصب من

نفسى مستودعا لخرده المهاترات "١٠"

والملاحظ أن توظيف اللفظ فى السياق السابق اعتمد للمح - تعبيرا - دون التسجيل ، اتفاقا مع طبيعة الشخص ، المتقنة بترائها والمخضومة بعينها والفاهمة لإيماءاتها ، والمعبرة عن سرعة فضائها .

٣ - النكتة الشعبية :

وردت أيضا فى روايتى خان الخليلى وثرثرة فوق النيل . والملاحظ أن ورودها فى فضاء البيئة الشعبية دون غيرها ، تم أيضا على سبيل الاستغراق فى تفاصيل مفرداتها ، فجلسات الحشيش ، يستلزمها مفردة من المرح ومن ثم النكات ، تتفق مع طبيعة السياق ومع تكوين بعض الشخصيات المرحية فيه .

فمثلا فى خان الخليلى يروى المعلم زفته باستغراق شديد ، نكتة - كاملة المتن - بهدف الإضحاك ، وهو فى جلسة الحشيش الخاصة ، مخاطبا للست عليات :

" - لا تغضبى ياست فالصبر مفتاح الفرج ، ومادمت ترغبين فى حمل المعلم شميكشى على الزواج مرة أخرى فسأقص عليك نادرة تغريه بالزواج (والتفت إلى شميكشى) واستمر يقول : عاد شيخ إلى بيته بعد سهرة طويلة فرأى زوجته نائمة على فراشها ، وكانت تنبیه عليه إذلالا بحسنها حتى كفرت عن سيناته ، فمر بها إلى فراشه وهو يقول بصوت منخفض : " الفتنة نائمة ! فما كان منها إلا أن أمسكت بطرف الجبة وهى تقول لعن الله من أيقظها ! "٢٠" .

ولا نجد مثل هذا الاستغراق فى متن النكتة بهدف الإضحاك فى رواية ثرثرة فوق النيل بوصفها تعبيرا عن بيئة مغايرة :

" - هل حقا منموت يوما ما ؟

- انتظر حتى نذاع نشرة الأخبار .

- أتيس بك يتقاسف .

١٠ - نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٦٨

٢٠ - نجيب محفوظ : خان الخليلى ، ص ١٨٣ .

- والحق أنه جاء بمسألة لم يسألها أحد من قبل !

تساعت ليلى زيدان :

- ما آخر نكتة ؟

فأجاب مصطفى راشد :

- لم يعد هناك من نكات منذ أصبحت حياتنا نكتة سمجة "١".

والملاحظ أن النكتة - هنا - أتت في سياق دلالي واخر - على مستوى اللفظ - في مقابلة الموت لكي تبرز المأساة التي يعيشها المتفنون ، وأن متنها قد توارى وبقيت فلمسته لأنه سواء أنكر أم لم ينكر مثل الحياة لا قيمة له .

٤ - الحلم :

لم نتوقف بسبب طبيعة البحث ، أمام الحلم العادي ، مثل الذي حلمت به خديجة في بين القصرين " - نينة .. حلمت حلما غريبا .. فقالت الأم قبل أن تزدد لقمتها مبالغة في إكرام ابنتها المخيفة : - خير يابنتي إن شاء الله . فقالت خديجة باهتمام مضاعف : رأيت كأنني أمشي على سور مطح ، ربما كان سطح بيتنا أو غيره وإذا بشخص مجهول يدفعني فأهوى صارخة "٢" ؛ ولكن توقفنا أمام الحلم الذي تستدعي فيه شخصيات تراثية وأطلقنا عليه الحلم التراثي .

ولا شك أن الحلم بشكله التراثي يعتبر من أهم ملامح زمكانية البيئة الشعبية بوصفها فضاء دالا ، يتبدى ذلك في كيفية تصور الناس له وطريقتهم في التعامل معه ، إذ تنفرد له أهمية خاصة في تلك البيئات ، يهيمن فيها وجوده على البشر ، لرهاسا ونبوءة وجبرا للأفعال ، ولا شك أن الحلم يأتي في بيئات أخرى وربما بشكله التراثي ، ولكن ربما لا يهيمن على البشر - وإن كان مرهصا - مثل هيمنته على الناس في فضاء البيئة الشعبية . ولقد ورد الحلم بشكله التراثي في روايتي حكايات حارتنا والباقي من الزمن ساعة .

١١ - نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١٧ .

٢٢ - نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣٠ .

ويستدعي الحلم التراثي في الحكاية رقم (٦٩) في حكايات حارتنا تفسيراً لمسلوك البشر وجبرا لأفعالهم وتحديدًا لمصيرهم . فإبوالمكارم بفضل حلم تحول إلى ولي من أولياء الله الصالحين ، وأحد الأعيان بفضل حلم بنى لأبى المكارم ضريحاً . ولنتنظر في سرد الكاتب لذلك :

" نادرا ما يخرج إلى الحارة يقرض النقود بالربا .. يدعى أبوالمكارم .. يبلغه الناس لكنهم يقصدونه عند الضرورة ، يذهب ذات مساء إلى الإمام :

- لماذا جاء أبوالمكارم؟

.....

.....

- جاعى شخص فى المنام وأمرنى بأن أحرق مالى عن آخره !

.....

- أتنسطيع أن تصدق بمالك على الفقراء ؟

فيرمقه بريية ثم يذهب ويعثر عليه ذات يوم ميتا تحت القبر .

ويرى أحد الأعيان حلما يزوره سيدنا الخضر ويبلغه أن أبوالمكارم ولي من أولياء الله وأنه - العين - مكلف بإقامة ضريح فوق قبره .

ويقوم الرجل الضريح ، ويمرور الزمن تتلاشى ذكريات أبوالمكارم وتبقى له الولاية.

وأما أبى :

- وكيف عرف الوجيه أن سيدنا الخضر هو الذى زاره فى المنام ؟

- لعله صارحه بذلك .

فأما :

- لو كان أبو المكارم وليا حقا ألم يكن الأفضل أن يتصدق بماله على الفقراء ؟

- فى تلك الحال كنا نعدده محصنا لا وليا !

.....

- العبرة بالحلم ، لقد من الله عليه بحلم ، فهل تملك أنت حلما مثله ؟ "١٠" .
وفي رواية الباقي من الزمن ساعة يتم استدعاء شخصية الرسول الكريم في حلم
أيضا، تبريرا وتفسيرا لجبر التحول من دين إلى دين ، وذلك عندما أعلن فرج إسلامه
وتسمى باسم محمد المهدي ، قدم تفسيرا وتبريرا لجبر ذلك ، أن النبي عليه الصلاة
والسلام " زاره في المنام وعرض عليه الإسلام فقبله دون تردد " ٢٠ .
وربما كان لازما - علينا - في النهاية أن نرد زعم من ادعوا أن التعمق في البيئة
الشعبية ، بوصفها طبيعة جغرافية وفضاء دالا يمكن أن يعوق فنية الرواية في الانطلاق
نحو العالمية ، إذ يتنافى هذا الزعم مع طبيعة الأعمال الأدبية التي اشتهرت على المستوى
العالمي والتي تعمقت في بيئتها المحلية - طبيعة جغرافية وفضاء دالا - حتى النخاع ، بل
إن الأمر - في نظرنا - على عكس ذلك تماما فكلما " أغرقت الرواية في المحلية
بمفهومها الجغرافي ، فاتها بذلك تقرب من مجال العالمية بمفهومها الإنساني " ٣٠ ، وربما
كان هذا الفهم سببا في دفع " سنو" لأن يقول " تنتفس الرواية بملء الحرية في حالة واحدة
فقط ، ذلك عندما تمتلك جنورا لها في المجتمع " ٤٠ .

١٠- نجيب محفوظ : حكايات حارثا ، ص ١٦٠

٢٠- نجيب محفوظ : الباقي من الزمن ساعة ، ص ١٦٨

٣٠- نبيل راجب : التفسير العلمي للكتب ، نحو نظرية عربية جديدة ، المركز الثقافي الجامعي ، ١٩٨٠ ، ص ١٢٢ .

٤٠- بول ويست : الرواية الحديثة - الإنكليزية - الفرنسية ، ج١ ، ترجمة : عبدالواحد محمد ، الهيئة العامة للكتاب -
القاهرة ، بالاشتراك مع دار الفنون الثقافية العامة - بغداد ، الألف كتاب الفنى (١٩) ، ١٩٨٦م ، ص ٦٣ .

المبحث الثالث : توظيف زمكانية النصوص الأدبية :

وظف نجيب محفوظ عمليين من النصوص الأدبية التراثية ، توظيفاً زمكانياً ، فى رواياته ، هما : ألف ليلة وليلة ورحلة ابن بطوطة ، وتجلي العمل الأول فى روايته : ليالى ألف ليلة وملحمة الحرافيش ، وتجلي العمل الثانى فى رحلة ابن فطومة . وعلى الرغم من توظيف الكاتب لشكل الليالى العربية فى ملحمة الحرافيش ، والمتمثل فى : - تقسيم السرد الروائى إلى حكايات عشر ، تبدأ بحكاية عاشور الناجى وتنتهى بحكاية التوت والنبوت - تقسيم الحكايات إلى أرقام تكون بمثابة تقسيمات " ليالى " ألف ليلة وليلة ، تتتابع فيها الحكايات تتابعاً زمنياً فى اتجاه واحد حتى النهاية ، بعدها يرتد التتابع إلى البدايات ليسم الزمن بالدائرية ، - انتهاء السرد بحركة ترتد فيها النهايات إلى البدايات بعودة عاشور الناجى مرة أخرى فتوة للحارة ، - استخدام الأشعار فى مختلف السياقات .

على الرغم من توظيفه لذلك الشكل ، فإن زمكانية ملحمة الحرافيش لم يعد انتاجها بطريقة استهلامية من زمكانية الليالى العربية ، اللهم فقط - كما أسلفنا^{١١} - فى جزئية بنية دائرية الزمن ، والتى وسمت ملحمة الحرافيش بميمسها الخاص ، دون البناء الحقيقى الواضح لبقية جزئيات بنيات زمكانية الليالى العربية والمتمثلة - كما سنوضح بعد قليل تفصيلاً - فى :- تعدد الأماكن ، - تعدد الأزمنة ، - اختلاط المكان المتوقع بالخيالى ، - اختلاط الزمن المتوقع بالخيالى ، - توهم المكان بين الثبوت والحركة ، - ارتباط مصير الشخص بمصير الزمان ، - ارتباط مصير الشخص بالمكان ، وذلك لأن زمكانية ملحمة الحرافيش ، اعتمدت فى بنائها على سمات ومعطيات البيئة الشعبية لأحياء القاهرة الشعبية وزقتها .

كذلك على الرغم من توظيف الكاتب لشكل رحلة ابن بطوطة فى روايته رحلة ابن فطومة^{١٢} ، والمتمثل فى :- جناس العنوان ناقص ، - مشابهة الشخصية الرئيسية فى

^{١١} - فطر من ٣٦١ : ٣٧٢ .

^{١٢} - فطر من ٧٧ : ٨٥ .

الرواية (قنديل محمد العنابى) فى تحركاتها وسماتها لكثير من تحركات وسمات الرحالة الأشهر : أبو عبدالله محمد بن عبدالله بن إبراهيم اللواتى الطنجى الشهير بابن بطوطة ، - تعامل شخصيتها الرئيسية مع البلاد التى زارتها ، بنفس المنهج الذى تعامل به ابن بطوطة مع البلاد التى زارها والمتمثل فى :- ذكر البلد ووصف بيئته وسرد تاريخه ، - ذكر عادات أهله وتقاليدهم ، - ذكر نظامهم فى اللبس والمشرب والمأكّل ، - ذكر حكاهم وصفاتهم وتجربة الرحالة معهم .

وعلى الرغم من توظيف الكاتب لذلك الشكل أيضا ، فإن رحلة ابن بطوطة لم يعد إنتاجها بطريقة استهلامية أيضا مع زمكانية رواية رحلة ابن فطوطة .

وذلك لأن - رحلة ابن بطوطة - كما هو معروف - دارت بين بلاد القرن الثامن الهجرى ، الرابع عشر الميلادى "١" ، مما استتبع معه تعبيرها عن زمكانية ذلك العصر ، بدرجة اعتبرت معها " وثيقة تاريخية اجتماعية "٢" ، الأمر الذى لم يحدث مع زمكانية رحلة ابن فطوطة والتى عبرت عن بلاد خيالية بمفردات واقعية يمكن إدراجها تحت أية زمكانية بهدف الترميز الذى رعى إليه الكاتب ، والذى شكل دالة روايته فى إمكانية اعتبارها رحلة داخل النفس الإنسانية ، بقدر اعتبارها رحلة رامزة بين الأيديولوجيات المختلفة والمتناحرة .

كذلك - فمن المعروف أيضا - أن ابن بطوطة خرج فى رحلته من ديار المغرب ، ثم ساح هائما فى البلاد تجوالا ، فى كل صوب وحذب ، قاطعا آلاف الكيلومترات ، حتى عاد فى النهاية إلى بلده مرة أخرى ، مما يمكن أن يطبع حركة رحلته وزمكانية سرده

١- خرج ابن بطوطة لرحلته يوم الخميس الثمانى من شهر رجب سنة ٧٢٥هـ / الخامس من يونيو سنة ١٣٢٦م ، ثم عاد إلى بلاده فى لوسطاى القعدة سنة ٧٥٤هـ / ديسمبر ١٣٥٣م ، وفرغ من تأليفها فى ثالث ذى الحجة عام ٧٥٦هـ / التاسع من ديسمبر عام ١٣٥٥م . انظر : د/ حسن مؤنس ، ابن بطوطة ورحلته : تحقيق ودراسة وتحليل ، دفر المعارف ، مصر ، ١٩٨٠م .

بالدائرية ، الأمر الذى لم يحدث - أيضا - مع قنديل محمد العنانى فى رحلة ابن بطوطة ،
والذى خرج من وطنه صوب اتجاه واحد هو دار الجبل ، مما يمكن أن يطبع حركة رحلته
وزمكانية سرده بالخطية ، مغالفا بذلك العمل التراثى الذى استلهمه .

وإحقاقا للحق فإن الرواية الوحيدة والمتبقية ، من الروايات التى اعتمدت على
توظيف الشكل التراثى للنصوص الأدبية ، هى ليالى ألف ليلة ، حيث وظف نجيب محفوظ
فيها زمكانية النص التراثى لليالى العربية .

ولا شك أن ثمة علاقة بين زمكانية الرواية وطريقة سير أحداثها ، وطبيعة
الشخص ولغتها " تقوم على التفاعل وفيها يدرك الروائى أن وجود البطل فى زمان أو
مكان ما ، ليس مجرد إطار خارجى للحدث وتتابعه فقط ، ولكنه إطار فاعل ، لا بد من
التنبية إليه ، لكى يكون للرواية منطق وبناء متماسك " ١٠ .

وسوف نحاول - فى الأسطر التالية - تتبع مثل هذه العلاقة فى تعبيرها ، ليس فقط ،
عن الامتزاج بين زمكانية الرواية وشخصها وأحداثها ولغتها ، ولكن أيضا فى امتزاجها
مع النص التراثى ، من خلال رصد السمات التى حددناها سلفا ، بوصفها بنيات لزمكانية
الليالى العربية ، والتى وظفها الكاتب بتمامها فى لياليه ، مؤجلين الحديث عن دلالات ذلك
الامتزاج حتى الانتهاء من استعراض تلك السمات ، وذلك لاشتراك بعض الدلالات فى
أكثر من سمة ، الأمر الذى نخشى معه تكرار الحديث .

١- تعدد الأماكن :

مما لا شك فيه ، أن تعدد الأماكن من أهم سمات زمكانية الليالى العربية ، فهناك
الممالك الأرضية والممالك تحت الأرضية ، والممالك الهوائية ، والممالك المائية ، وكل
مملكة منها ، يمكن أن تتميز عبر آلاف من البيئات الخاصة ، فى دروبها وأشكال
ومحتوى بيوتها وملبسها ومأكلاها ومشربها ، وعاداتها وتقاليدها ، انطلاقا من سمة " صدر
ألف ليلة وليلة لمختلف الطبقات التى كان يتكون منها المجتمع الإسلامى ، ففيه نقرأ عن
التاجر والصياد ، الوزير والملك ، الحكيم والحمال ، الخياط والحلاق ، الحشاش واللص ،

الجندي والصيرفي ، الجزار والمحتال ، الدلالة والصائغ ، الإسكافي والخباز ، كما نقرأ عن القضاء ، والجهاد ، وحياة الأسواق وتجارة الرقيق ، والحياء في الحريم والبيوت العامة ، و(شينا) عن القوافل واختراقها الصحارى ، والأسفار في البحر والأهوال التي قد يتعرض لها المسافرين ، وحتى الأديان وجدت طريقها إلى هذا السفر العظيم ، إذ نجد فيه حديثاً عن اليهودي والمسيحي والمسلم والمجوسى^{١١} ، فضلاً عن القصص التي تحملنا على أجنحة سحرية إلى السند والهند والبنغال ، وتصف في بلاغة ومبالغة ، الأخلاق والعادات ، والحاصلات الزراعية والمنتجات الحرفية ، والمخلوقات الحقيقية والكائنات الخرافية^{١٢} .

ولا يبتعد نجيب محفوظ في رسم أماكن ليلاليه عن ذلك ، في الوقت الذي تميزت فيه معظم أعماله ، بأنها تدور في أماكن ثابتة وإن اتسعت ، لا يتخطى فيها القاهرة إلا إلى الإسكندرية ؛ نراه يصور في ليلالي ألف ليلة ، أماكن مختلفة تتوزع بين أجواء الأرض وما تحتها والماء وما فيه والجو وما يحمل .

ففي بداية الرواية يطالعنا الجبل الذي سيصعد إليه الوزير نندان لمقابلة السلطان شهريار^{١٣} على برزون يتجه نفرمن الحراس ويتقدمه حامل مشعل في جو مشعشع بالندى وبرودة مستأنسة^{١٤} ، فيقتاده^{١٥} ، الحاجب إلى شرفة خلفية تطل على حديقة المترامية^{١٦} ، في وقت " ارتفع فيه صياح الديكة " ^{١٧} ، فيجد شهريار في ظلام وقد أطفأ قنديله الوحيد متمتماً : - " ليكن الظلام كي أرصد انبثاق الضياء " ^{١٨} ، وتتبدى أول خيوط

^{١١}- د. فؤاد حسين على : قصصنا الشعبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٤٧م ، ص ١٥٤ .

^{١٢}- هيلم أبو الحسين : ألف ليلة وليلة في المسرح لقرنسى ، مجلة فصول ، م ٢ ، ع ٢ ، ١٩٨٣م ، ص ١٧٣ .

^{١٣}- نجيب محفوظ : ليلالي ألف ليلة ، ص ٣ .

^{١٤}- المصدر السابق ، نفس الصفحة .

^{١٥}- المصدر السابق ، نفس الصفحة .

^{١٦}- المصدر السابق ، نفس الصفحة .

الضياء فى غفوه عن شهرزاد ومن ثم جنمها ، فيهرول الوزير دندان إلى ابنته مبشرا ، تاركها شهريلار فى ظلامه ، فتقوده قهرمانه " إلى حجرة الورد ذات السجادة والستائر الموردة ، ذات الدواوين والوسائد المثربة بالحمرة "١٠" ، وبمجرد معرفة الطبيب عبدالقادر المهينى بالأمر ، يذهب إلى دار البلخى البسيطة بالحق القديم ، فيقتعد " شلثة إلى جانب صديقه .. ودارت المناجاة كالمعتاد على ضوء مصباح فى كوة "٢٠" .

وتنتقل الفرحة إلى الناس فيهلون على مقهى الأمراء التى تتوسط " الجانب الأيمن من الشارع التجارى الكبير .. وهو مربع الأركان واسع الساحة ، يفتح مدخله على الطريق العام وتطل نوافذه على حوار جانبية .. تقوم فى جوانبه الأرائك للسادة وتمتقر فى دائرة من وسطه الثلث للعامه .. يقدم مشروبات شتى ساخنة وباردة تبعا للفصول ، وبه أيضا أجود صنوف المنزول والحشيش .. وتشهد ليلاليه كثيرين من السادة أمثال صنعان الجمالى وابنه فاضل ، وحمدان طنيشة وكرم الأصيل وسحلول وإبراهيم العطار وابنه حسن ، وجليل البزاز ونور الدين وشملول الأحبب ، كما تشهد كثيرين من العامة أمثال رجب الحمال ، وزميله السندباد وعجر للحلاق وابنه علاء الدين وإبراهيم السقاء ومعروف الإسكافى "٣٠" .

وما يكادون يستقرون فى فرحتهم ، حتى يفاجئهم السندباد بقوله " ضجرت من الأزقة والحوارى ، ضجرت من حمل الأثاث والنقل ، لا أمل فى مشهد جديد ، هناك حياة أخرى ، يتصل النهر بالبحر ، يتوغل البحر فى المجهول ، يتمخض المجهول عن جزر وجبال وأحياء وملائكة وشياطين ، ثمة نداء عجيب لا يقاوم ، قلت لنفسى جرب حظك ياسندباد وألق بذاتك فى أحضان الغيب "٤٠" .

١٠- " نجيب محفوظ : ليلالى ألف ليلة ، ص ٥ .

٢٠- المصدر السابق ، ص ٧ .

٣٠- المصدر السابق ، ص ١٠ .

٤٠- المصدر السابق ، ص ١١ .

وتستمر الرواية في سرد أماكن عدة على طول حكايات : صنعان الجمالى وجمصة الباطلى والجمال ونور الدين ونديا زاد ومغامرات عجر الحلاق ، وأنيس الجليس وقوت القلوب وعلاء الدين أبو الشامات والسلطان وطايفة الإخفاء ومعروف الإسكافى والسندباد والبكاون ؛ تتنوع بين الحقيقة والخيال ، نذكر منها محاكمة الماء اللانهائية وعبدالله البحرى وعبدالله البرى "١" ، واللسان الأخضر الممتد فى النهر "٢" ، والجنين منجم ومقام " المستقلين فوق غصن من أغصان الشجرة الكبرى فى ليلة مازجت فيها أنفاس الشتاء المودع أنفاس الربيع المتحفر " "٣" ، والنفق الذى انشق " ولا يستطيع البشر شقه فى أقل من عام " "٤" ، وجزر السندباد ومغامراته بأماكنها المتعددة وأوصافها المسهبة "٥" .

وفى النهاية يختتم الكاتب روايته بصخرة البكائين التى يدخل شهريلار فى عالمها الداخلى هكذا " اقترب من الصخرة .. دار حولها دورة كاملة .. ماهى إلا صخرة فى صورة قبة غير مستوية يمر بها العابر ، فلا تثير اهتمامه ، دنا منها فتحسس سطحها فوجده خشنا .. هوى عليه بقبضته مرات ثم هم بالتحول عنها عندما صدر منها إليه صوت متحرك .. تكشف أسفلها عن مدخل مقوس الهامة فترجع مرتعدا من الخوف ، لكنه رأى نورا هادئا غنبا ونسمت رائحة زكية مخدرة زاياله الخوف إن هذا الباب هو ما تأق الرجال إلى فتحة وما أحرقوا الدموع من أجله .. اقترب منه ، أدخل رأسه متطلعا فجنبتة فتحة طاغية ، ما كاد يدخل حتى أغلق الباب وراءه ، ولكن فتحة المكان استحوزت عليه كله ..

منير بلا ضوء .. غنّب المناخ بلا نافذة ، متضوع بشذا طيب بلا حديقة .. أرضه بيضاء ناصعة قتت من معدن مجهول ، جدران زمردية ، سقفه مزركش بمهرجان من الألوان

١- نجيب محفوظ : ليلى ألف ليلة ، ص ٧٨.

٢- المصدر السابق ، ص ٨٨.

٣- المصدر السابق ، ص ٩١.

٤- المصدر السابق ، ص ١١١.

٥- المصدر السابق ، ص ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ .

المتاعمة ، فى نهايته بولية مثلثة كأنما طعمت بالماس ، .. إلخ "١٠".

ولا شك أن توظيف المكان فى الرواية "لم يعد مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية ، كما لا يعتبر معادلا كنفيا للشخصية الروائية فقط ، ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلى وتشكلى من عناصر العمل الفنى وأصبح تفاعل العناصر المكانيّة وتضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص "٢٠".

وسوف نناقش هذا التشكيل المكاني فى بعده الجمالى من خلال وصف الكتيب لمكان إقامة شهريلار بوصفه - مثلا - لما سبق ، إذ يصعب تتبع كل الأماكن خشية الإطالة .

فشهريلار يقيم فى "جبل" ، و"يصعد" إليه الوزير دندان "على برزون" "يتبعه" "نفر من الحراس" "يتقدمه" "حامل مشعل" ويجلس فى غرفة "خلفية" تطل على حديقة "مترامية" ، وقد "أطفأ" "قنديلته" "الوحيد" ليكن "الظلام" كى "يرصد" انبثاق "الضياء" ، فى سكون لا صوت فيه غير "صوت الديكة" .

والملاحظ من خلال وصف المكان السابق ، أن الأنفاظ نسجت خيوطها عبر مستويات ثلاثة لتسهم فى تأكيد عزلة شهريلار وكأنه فى قلعة حربية أو كتنة عسكرية ، يجب أن تتوفر فيها دواعى الأمن ، فعلى المستوى الأول : مستوى الحيز المكاني ، نجد إقامته فى جبل وليس فى واد لتتم السيطرة عليه ، وفى حجرة خلفية وليست أمامية لتجنب مواجهة المخاطر مباشرة ، وحقيقته مترامية الأطراف وليست صغيرة لإتاحة الفرصة لاكتشاف من يتسلل ولتعدد خطوط الحراسة ، والذى يصعد إليه يسير فى طابور عسكرى بين حراس يتقدمونه ويتبعونه ، وعلى المستوى الثانى : مستوى الصوت ، لا صوت يؤنس وحدته غير صوت الديوك ، المسموح لها فقط بالوجود لعدم خطورتها ، وعلى المستوى الثالث : مستوى الألوان ، فلا لون يكتنفه غير لون الظلام ، حتى مصباحه الوحيد أطفأه ، ونلاحظ أيضا مافى لفظة الوحيد من جمال ، فشهريلار بغناه وعزه ، لم يكن يملك غير قنديل وحيد.

١٠- نجيب محفوظ : ليلى ألف ليلة ، ص ٢٦٤ .

٢٠- افتتاحية مجلة ألف ، مجلة القلمة المشرقة ، جاليات المكان ، ج ٦ ، ربيع ١٩٨٦ ، ص ٥ .

كل هذه التشكيلات اللغوية ، تسهم فى عزله ؛ خارجيا بصفة عامة ونفسيا بصفة خاصة مما يزيد من قيمة الدور المعلق على الضياء المنبثق فى مواجهة كل هذا السواد ، الخارجى والداخلى على السواء ، ومن ثم ، تتبدى حيرة شهريار منذ الصفحات الأولى وتظل ، معلقة حتى نهاية الرواية .

٢- تعدد الأزمنة :

من الملاحظ أن الأزمنة فى الليالى العربية قد تعددت بشكل لاقت للنظر ، فهناك زمن الحكى الدائر ليلة بعد أخرى من شهرزاد لشهريار والذى يمتد حتى الليلة الأخيرة ، عبر سلسلة طويلة ومتنوعة من الحكايات الخرافية ، التى يندر وجودها فى سفر مماثل^١ . وهناك الزمن الخاص بكل حكاية أساسية من حكايات الليالى العربية ، والتى ربما احتوت على حكايات ثانوية فرعية أخرى ، لها زمنها الخاص بها أيضا ، نتيجة وجود (أجزاء رخوة) فى الفعل القصصى ، تسمح باندرج أفعال قصصية ثانوية فى سياقها^٢ . وهناك زمن الحكى الخاص بكل ليلة والذى يختلف من ليلة إلى أخرى ، حسب حجم أحداث كل حكاية مروية فيه ، الأمر الذى يؤدى إلى تشابك الأزمنة وتعدد خيوط الأحداث - فى كثير من الأحيان - مما يستتبع معه يقظة فى القراءة والمتابعة .

ولأزمنة نجيب محفوظ فى لياليه تعدد واضح أيضا ، تنوع بين زمن سرد شهرزاد لشهريار والذى اختلف عن الليالى العربية - كما سنوضح - وبين أزمنة كل حكاية رئيسية فى الرواية وهى : صنعان الجمالى ، جمصة البلطى ، الحمال ، نور الدين ودنيا زاد ، مغامرات عجر الحلاج ، أنيس الجليس ، السندباد ، البكاون ؛ وبين أزمنة الحكايات الفرعية الداخلة فيها مثل حكاية جمصة البلطى وحكاية شهريار نفسه ، الداخلتين فى نسج كل حكايات الرواية ، أو مثل حكاية السندباد الداخلة فى بعض حكايات الرواية .

ويمكننا - بقليل من الجهد - سرد كل حكاية أساسية من حكايات ليالى الكاتب

^١- د. عبدالله إبراهيم : السردية العربية : بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى ، بيروت ، المركز الثقافى

العربى ، ط ١ ، ١٩٩٢م ، ص ٩٦ .

^٢- المرجع السابق ، ص ٩٧ .

وتبيين زمنها ، كذلك سرد كل حكاية ثانوية متداخلة معها ، لكننا سنكتفى - لمحا - برصد زمن حكاية شهرزاد وشهريلر - بوصفها الحكاية المركزية - وتبيان كيفية تبديها فى الرواية .

فإذا كان " زمن سرد شهرزاد فى ألف ليلة وليلة قد أتاح لها " تضديد ذلك العدد الكبير من الحكايات " ١٠ " نتيجة لمعاناتها الخاصة ، فإنه فى ليالى محفوظ قد اختفى تماما . فالرواية تبدأ من حيث انتهت الليالى العربية ، وفى إيماء خاطفة ، لم تتجاوز أربع صفحات ، يصفى الكاتب فيها دور شهرزاد تماما فى الحكى ، حيث تبدأ الحكايات فى تسلسلها بعيدا عن بدايتها للتقليدية " بلغنى أيها الملك السعيد " ومن ثم تتشكل الرواية . فيعد أن استأذن دندان فى مقابلة ابنته شهرزاد ، وأخبرها بنبأ العفو عنها ، كان هذا الحوار :

"- نجوت من المصير الدامى برحمة ربنا .

- ليرحم الله العذارى البريئات .

- ما أحكمك وما أشجعك .

- ولكنك تعلم يا أبى أنى تعيسة .

- ضحيت بنفسى لأوقف شلال الدم .

- لله حكمته .

- وللشيطان أولياؤه .

- أنه يحبك يا شهرزاد .

- الكبر والحب لا يجتمعان فى قلب .

- كلما اقترب منى تشقت رائحة الدم .

- السلطان ليس كبقية البشر .

- لكن الجريمة هى الجريمة ، كم من عذراء قتل ، كم من تقى ورع أهلك ، لم يبق فى المملكة إلا المنافقون .

١٠- د. عبدالله إبراهيم : السردية العربية ، بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى ، ص ٩٧ .

- تقى بالله لم تتزعزع قط .
- أما أنا فأعرف أن مقامى فى الصبر كما علمنى الشيخ الأكبر .
- نعم الأستاذ ونعم التلميذة " ١٠٠ " .
- والملاحظ من الحوار السابق ، والذي سحب فيه الكتب دور شهرزاد من الرواية ، تركيزه على جملة دعائم ، ارتكز عليها بناء الرواية بعد ، وهى :
- ١- إصلاق الدور الذى قامت به شهرزاد إلى تعاليم الشيخ عبدالله البلخى ، وبذلك يتمق انخراطه فى نسيج الرواية ، رغم أن شخصيته " ليست منسوجة من عالم اللبالي ، بل من عالم الواقع " ٢٠ ، لدرجة يمكن معها أن نتفق مع باحث يرى أن شخصية الشيخ البلخى ما هى إلا رمز " للجانب الإيجابى للثقافة العربية التى تمد الكادحين بطاقة هائلة على الصبر والمواصلة " ٣٠ .
- ٢- ارتكان شهرزاد إلى مقام الصبر ، ومن ثم يتنير فنيا سحبها من الرواية .
- ٣- إعطاؤها بعدا شعبيا فى نسبة دورها إلى التضحية من أجل بنات جنسها ، ومن ثم يتصل دورها بأحد أطراف الصراع الذى سيمثله أفراد الشعب فى الرواية .
- ٤- تركيزها فى إبراز الطرف الآخر من الصراع على أن المملكة لم يبق فيها غير المنافقين الذين هم - وبلا شك - أهل الحكم الذين تعيش وسطهم .
- ٣- اختلاط المكان الحقيقى بالخيالى :
- امتزج المكان الحقيقى بالمكان الخيالى فى اللبالي العربية بطريقة سرىالية ، تميعت فيها الحدود وزالت بها الفواصل بين الأشياء ، فالأرض ما تثبت أن تتفتح عن عوالم بداخلها والبحر والجو كذلك ، والشخوص ما برحت تنتقل بحرية دون تأثر بيولوجى بين العوالم المختلفة فهذا يدخل فى الصخر وذلك يقم فى الماء وآخر يطير إلى أعلى طبقات الجو ويهبط بسلام .

١٠- نجيب محفوظ : لبالي كف وليلة ، ص ٦٠٥ .

٢٠- د. نبيلة إبراهيم : اللبالي فى القليل ، مجلة فصول ، ص ٣٢١ .

٣٠- د. عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ج ٤ ، دار الهدى ، القاهرة ، ١٩٨٧م ، ص ١٣ .

وليالى محفوظ ، ما فتئت تفعل ذلك ، ليس على سبيل الحكاية والوصف بين أننى شهریار ولكن حقيقة مرئية أمام عينيه وممارسة منه فى بعض الأحيان ، فجبسده يدخل ملكة الصخر " اقترب من الصخرة ، دار حولها دورة كاملة ، اقترب منها ، أدخل رأسه متطلعا ، فجذبتة فتنة طاغية ، ما كاد يدخل حتى أغلق الباب وراءه إلخ "١" وبمعصيته يلفظ لحظة أن فتح الباب المحرم فتحه " انتهز غلة من الخادعات ، فآدار المفتاح ، انفتح الباب ببسر عن نعم ساحر وشذا طيب ، ودخل مضطرب القلب ، كبير الأمل ، انغلق الباب فتجلى له ما رد ، لم ير أفصح منه ، انقض عليه ، فرفعه بين يديه كعصفورة ، هتف شهریار نادما : دعنى بربك . وكأنما قد استجاب إليه فأرجعه إلى الأرض " ٢" .

ولا شك أن هذا الاختلاط بين المكان الحقيقى والخيالى له دلالة ، نستطيعا عنرا فى عدم نكرها الآن - مع بقية أية دلالات أخرى نغفلها بعد - حتى نهاية المبحث وذلك لتكرارها فى عدة مواضع بين السمات العامة التى حددناها سلفا لزمكانية الليالى العربية مستثنين الدلالات التى لا تتكرر - كما مثلنا فى حديثنا عن تعدد المكان وتعدد الزمان .

٤- اختلاط الزمان الحقيقى بالخيالى :

اختلفت الأزمنة المتوقعة للأيام والشهور والسنين فى ألف ليلة وليلة بأزمنة خيالية على سبيل الفانتازيا ، وعلى غرار التنقل بين أزمنة العوالم المختلفة ، سواء أكلنت سفلية أم علوية ، فى البر أم فى البحر أم فى الجو ، ومن ثم أمكن للشخصية أن تحيا فى زمنين مختلفين ومختلفين فى آن واحد ، فتحدثنا مثلا : " حكاية الملك يونان والحكيم رويان " أن الملك يونان بعدما فرغ من إنقاذ الشاب من برائن سحر ابنة عمه ولراد العودة إلى مدينته ، قال له الشاب :

" - يا ملك الزمان ، أترى ما بينك وبين مدينتك ؟ .

فقال يونان ونصف .

١- نجيب محفوظ : لىلى ألف ليلة ، ص ٢٦٤ .

٢- المصدر السابق ، ص ٢٦٩ .

فعند ذلك قال له الشاب :

- إن كنت نائما فاستيقظ ، إن بينك وبين مدينتك سنة للمجد وما أتيت في يومين ونصف ، إلا لأن المدينة كانت مسحورة " ١١٠ " .

ويطالعنا هذا الخلط بين الأزمنة في ليالي محفوظ ، فهذا شهريلر ، ينتقل من زمنية الأرض حيث ملكه وزوجته ، ويدخل في زمنية الصخر ومملكتها الوهيمية ، فتختلط عليه الأزمنة ولا يستطيع تحديدها :

" انبهر للقصر كأنه أحد صعاليك شعبه ، آمن بأن قصره القديم لم يكن سوى كوخ قذر ... قاذبه الصبية إلى قاعة العرش ، الملكة تضيء على عرشها بين جناحين من صبايا كالألغى .. سجدت الصبية بين يدي الملكة وقالت :

- عريسك الموعود يا صاحبة الجلالة .

فقال بصديق وأمانة :

- يقتضى الواجب أن أصرحك بأننى عشت فى الماضى حياة طويلة حتى شارفت الشيخوخة .

فقالت الملكة بعذوبة :

- لا أدرى عم تتحدث .

- إبنى أتحدث عن قبضة الزمن يامولاتى .

فقالت بسرور :

- ما عهدنا الزمن إلا صديقا وفيها لا يطغى ولا يغتر ففمنم شهريلر .

- سبحان الله القادر على كل شيء .

واحتفلت المدينة بالزواج أربعين يوما ... " ١١٠ " .

ويؤوب فى التجربة حتى النخاع ويسألها ذات مرة وهو يداعبها :

" - متى يكون لنا وليد ؟

١١٠- ألف ليلة وليلة ، م ١ ، الليلة (٩) ، ص ٤٠ .

١١٠- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٢٦٦ ، ٢٦٧ .

فتساءلت في ذهنول :

- أتفكر في ذلك ولما يمض على زواجنا مئة عام ؟ !

- مئة عام فقط ؟

- بلا زيادة يا حبيبى .

فتمتم :

- حسبتها لياما محدودة .. "١٠٠" .

٥- توهم المكان بين الثبوت والحركة :-

تحدثنا الليالى العربية عن أمثلة كثيرة ومطرودة باطراد حكايات الليالى ، عن أناس توهموا المكان على صورة ما ، وتعاملوا معه على أساسها ، ثم اكتشفوا بعد حين حقيقة زيفها ، ففي الحكاية الأولى من حكايات السندباد البحرى ، مثلا يقول :

" انطلقنا فى سير البحر إلى أن وصلنا إلى جزيرة كأنها روضة من رياض الجنة ، فأرسل بنا صاحب المركب على تلك الجزيرة ، ورمى مراسيها وشد السقالة ، فنزل جميع من كان فى المركب فى تلك الجزيرة وعملوا لهم كوانين ولوقدوا فيها النار ، واختلفت أشغالهم فمنهم من صار يطبخ ومنهم من صار يغسل ومنهم من صار يتفرج ، وكنت أنا من جملة المتفرجين فى جوانب الجزيرة ، وقد اجتمع الركاب على أكل وشرب ولهو ولعب ، فبينما نحن على تلك الحالة وإذا بصاحب المركب واقف على جانبته وصاح بأعلى صوته : ياركاب السلامة اسرعوا واطلمعوا إلى المركب وبادروا إلى الطلوع واتركوا أسياكم واهربوا بأرواحكم وهوزوا بسلامة أنفسكم من الهلاك ، فإن هذه الجزيرة التى أنتم عليها ماهى جزيرة ، وإنما هى سمكة كبيرة رست فى وسط البحر فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة ، وقد نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان ، فلما (وقدتم) عليها النار ، أحست بالسخونة فتحركت ، وفى هذا الوقت تنزل بكم فى البحر فتغرقون جميعا .. فاطلبوا النجاة لأنفسكم قبل الهلاك " ٢٠ .

١٠- نجيب محفوظ : ليلى ألف ليلة ، ص ٢٦٨ .

٢٠- ألف ليلة وليلة ، م ٣ ، الليلة (٥٣٢) ، ص ١١٤ ، ١١٥ .

ولقد ساق نجيب محفوظ هذا التوهم فى لياليه فى حديث السندباد لشهر يار عن الأمور التى تعلمها فى أسفاره ، مثالا ، على ضرورة التأكد من صلابة الأرض التى يقف عليها الإنسان :

" تعلمت يامولاي أول ما تعلمت أن الإنسان قد ينخدع بالوهم فيظنه حقيقة ، وأنه لا نجاة لنا إلا إذا أقمنا فوق أرض صلبة ، فإنه لما غرقت سفينتنا فى رحلتنا الأولى ، سبحت متعلقا بلوح من ألواحها حتى اهتديت إلى جزيرة سوداء ، شكرنا الله أنا ومن معى ، وجلنا فى أتحافنا نفتش عن ثمرة ولما لم نجد تجمعنا على الشاطئ متعلقة آمالنا بأى سفينة تمر وما ندرى إلا وأحدنا يصيح : الأرض تتحرك ! ، نظرنا فوجدناها تميد بنا فركبنا الفزع ، وإذا بآخر يصيح : - الأرض تغرق .

أجل كانت تغوص فى الماء ! ورميت بنفسى فى الماء .. ووضح لنا أن ما ظننناه أرضا لم يكن إلا ظهر حوت كبير أزعجته حركتنا فوقه فمضى إلا عالمه يحف به الجلال"١٠ .

والملاحظ من مقارنة الصياغتين ، أن نجيب محفوظ ، ربما تأثرا بعلمية القرن العشرين أو ربما ملازمة للذوق الألبى المعاصر ؛ أراد أن يخفف من شطط وغلواء تخاريف الليالى العربية التى جعلت من سمكة ، جزيرة ، تنبت عليها الأشجار من قديم الأزل ، وكأنها روضة من رياض الجنة ، فقام بإجراء بعض التعديلات أو التحويرات ، لتتفق هذه التخاريف مع التخوم المقبولة لتصور الخرافة .

ولا غرابة فى هذا ، فقد تنبه الأوربيون لذلك فى إعادة صوغهم لليالى العربية ، بل إن " التأثير الواسع لليالى فى أوروبا ، لم يتم بغير قدر ما من التعديلات و(التحويرات) فى الأصل لتلائم التنوع الأوربي"١١ .

وفى هذه التعديلات التى تثار على امتداد الرواية ، ما ورد فى المسرد السابق ، حيث وصف الكاتب الجزيرة بالسواد تمشيا مع اللون العلمى الشائع والمتوقع لجلد السمك ،

١٠- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٢٥١ .

١١- د. نبيل رشاد نوقل : الألب المقفون ، قضايا ومشكلات ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٩م ، ص ٩٥ .

ومنع أرضها من حمل الثمار ومن ثم الأشجار، تمشياً مع الذوق المعاصر الذى يتوقع حركتها بعد ، ثم أنه لا يسميها أصلاً سمكة ، حتى ولو صفها بالكبيرة ، تمشياً مع إمكانية وجود ما هو أكبر وهو الحوت .

٦- ارتباط مصير الشخص بالزمان :

لعل من أوضح الأمثلة على ذلك فى الليالى العربية ، مصير شهرزاد ، فلقد ظل مصيرها معلقاً طوال الحكايات بين الخوف والرجاء ؛ الخوف من أن يضجر الملك من حديثها ويطبق عليها سيف السباق ، والرجاء فى أن يمهلها ليلة أخرى ، يستمتع فيها لبقية حكاياتها .

لذلك تبدى مصيرها فى الليالى العربية ، رهنا بحكاياتها وليس رهنا بصحتها وسقمها فهي تعيش ليس من أجل أنها تستطيع فعل ذلك ولكن من أجل أنها " تستطيع أن تروى الحكايات " ١٠ ، حتى كانت الليلة الأخيرة ، ليلة العفو عنها .
والمنطق فى الأمر ، يرى أن توالى الزمن فى الليالى العربية ، هو الذى " مكن شهرزاد من أن تكسب الوقت الكافى لتستبدل الموت بالحياة " ٢٠ .

ولنجيب محفوظ معارضة وضيفة لهذا ، حيث يقرر مصير شهرزاد منذ الصفحات الأولى فى الرواية - كما بينا - وقبل أن تبدأ الحكايات ، بالعفو عنها ولارتكائها إلى مقام الصبر مختفية ، ولعلها تنتظر مصير شهریار الذى شاء الكاتب له أن يبدأ فى الرواية متحيراً يردد " الوجود أغمض مافى الوجود " ٣٠ ، ثم لا يلبث أن يجعله يعترف " نلت نصيبى من الكتابة " ٤٠ ، ومن ثم يدفعه إلى عوالم تزيده توها على توه ، حتى يتقرر مصيره فى النهاية ، مريداً بين المرينين : " هجر العرش والجاه والمرأة والولد ، عزل

١٠- Tzvetan, Todorov, The poetics of prose, (Oxford, Basil Black Well, 1977), P. 73 .

٢٠- د. عبد الله إبراهيم : المردية العربية ، بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى ، ص ٩٦ .

٣٠- نجيب محفوظ : ليلى لفت ليلة ، ص ٤ .

٤٠- المصدر السابق ، ص ٦٥ .

نفسه مقهوراً أمام ثورة قلبه فى وقت تناسى فيه شعبه أاثامه القديمة الماضية ، اقتضت تربيته زمناً غير قصير ... لم يقدم على الخطوة الحاسمة حتى استقل فى بطنه الخوف وهيمت رغبته فى الخلاص ، غادر قصره بليل ، عليه عباءة وبيده عصا مستسلماً للمقادير .. قادتته قدماء إلى الخلاء قريباً من اللسان الأخضر ، فترلمى إلى أنفيه صوت غريب ... أنصت تحت هلال فى السماء الصافية ، فأيقن من أنه يسمع نحيباً جماعياً ، قوم سيكون فى الخلاء ، مضى نحو مصدر الصوت فى حذر حتى استقر وراء نخلة ... رأى صخرة كالقبة "١٠" .

٧- ارتباط مصير الشخص بالمكان :

ربط نجيب محفوظ فى كثير من أعماله الواقعية بين مصير الشخص والمكان الذى يعيشون فيه ، لا سيما فى أحياء القاهرة ، من مثل : القاهرة الجديدة ، زقاق المدق ، بداية ونهاية .

وإمعاناً فى استحكام هذا الربط ، حتى فى الشخص التى عاشت فى تلك الروايات خارج القاهرة ، فقد لاحظ أحد الباحثين الأجانب " أن أبطال الموقف الروائى ، الذين توزعهم أعمالهم أو وظائفهم أو مدارسهم أو أنشطتهم فى أرجاء القاهرة (الخارجية) ، يعودون دائماً إلى قلب الوسط الذى يعيشون فيه ، لكى يتلقوا هناك قدرهم الحقيقى "٢٠" .

والكاتب إن فعل ذلك فى حينه بطريقة واقعية ، ففى ليالى ألف ليلة فعله بطريقة خيالية ، فلاحظ أن الليالى العربية تحدثنا عن أناس ، ارتبط مصيرهم ببيئتهم المكانية ، فبمجرد وجود فرد ما فى مكان ما يتحتم عليه ممارسة مفرداته التى ربما أدت به إلى الهلاك ، وبمجرد استحواس فرد ما على مفردات واقع ما ، يتحدد مصيره فى الحياة .

ففى حكاية الصيد والعفريت فى الليالى العربية ، لو لم يحصل الصيد الطاعن فى السن ، الفقير الحال ، على قمقم النحاس ، لما تبدل حاله ، ولما صاهر الملك ولما أصبح من حاشيته ، فالليالى تحدثنا عن أنه بعد أن عثر الصيد على قمقم النحاس :

١٠- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٢٦٣ .

٢٠- أندريه ميكال : الفن الروائى عند نجيب محفوظ ، ترجمة وتقديم وتعليق ، د/ أحمد درويش ، ص ١٤٥ .

" أخرج سكيناً وعالج فى الرصاص إلى أن فكه من القمقم ، وحطه على الأرض وهزه لينكت ما فيه ، فلم ينزل منه شيء ، ولكن خرج من ذلك القمقم دخان صعد إلى غنان السماء ومشى على وجه الأرض ، فتمجب غاية العجب ، وبعد ذلك تكامل الدخان واجتمع ، ثم انتفض فصار عفريتاً ، رأسه فى السحاب ورجلاه فى التراب ، برأس كالقبة ، (وليدى) كالمدرى ، ورجلين كالصورى ، وفم كالمغارة ، وأسنان كالحجارة ، ومناخير كالإبريق ، وعينين كالمراجين ، أشعث أغبر "١٠ .

وامتدنا من العفريت ، لإطلاق سراجه ، أخذ الصياد إلى بحيرة مسحورة وأمره : " أن يطرح الشبكة ويصطاد ، فنظر الصياد إلى البركة ، وإذا بهذا السمك ألوانا الأبيض والأحمر والأزرق والأصفر ، فتمجب الصياد من ذلك ، ثم طرح شبكته وجذبها فوجد فيها أربع سمكات ، كل سمكة بلون ، فلما رآها الصياد فرح ، فقال له العفريت : ادخل بها إلى السلطان وقدمها إليه فيته يعطيك ما يفتيك "١١ .

فكانت هذه السمكات التى هى نتيجة اكتشاف قمقم النحاس ، سببا فى مساعدته . وفى الحكاية الرابعة من حكايات السندباد ، يخبرنا أن من تقاليد إحدى الجزر التى ذهب إليها أن يدفن الرجل حيا مع زوجته ، وإذا ماتت وأن تدفن الزوجة حية مع زوجها إذا مات ولقد دفع كثير من أصحاب السندباد ، حياتهم ثمنا لهذا الاتخاوط فى تقاليد تلك البيئة المكاتبية ، إلا السندباد الذى فر هربا ، ربما ليروى لنا ما حدث :

" جئت إلى ملكهم وقلت له : يا سيدى كيف تدفنون الحى مع الميت فى بلادكم ؟ فقال لى : اعلم أن هذه عادتنا فى بلادنا إذا مات الرجل ندفن معه زوجته ، وإذا ماتت المرأة ندفن معها زوجها بالحياة ، حتى لا نفرق بينهما فى الحياة ولا فى الممات ، وهذه العادة عن أجدادنا . فقلت : يا ملك للزمان وكذا الرجل الغريب متى إذا ماتت زوجته عندكم تدفنون به مثل ما فطمت بهذا ؟ فقال لى : نعم ندفنه معها ونفعل به كما رأيت . فلما سمعت

١٠- ألف ليلة وليلة ، م ١ ، الليلة (٣) ، ص ٩ .

١١- المصدر السابق ، الليلة (٦) ، ص ٣١ .

ذلك الكلام منه انشقت مرارتى من شدة الغم والحزن على نفسى ، وذهل عقلى وصرت خائفا أن تموت زوجتى قبلى فيدفنوني معها وأنا بالحياة ، ثم إنى سليت نفسى لعلى أموت أنا قبلها ، ولم يعلم أحد السابق من اللاحق .

وصرت أتلاهى فى بعض الأمور ، فما مضت مدة يسيرة بعد ذلك حتى مرضت زوجتى وقد مكثت أياما قلائل وماتت ، فاجتمع غالب الناس يعزوننى ويعزون أهلها فيها ، وقد جاعنى الملك يعزىنى فيها على جرى عادتهم ، ثم إنهم جاعوا لها بغاسلة فغسلوها وألبسوها أفخر ما عندها من الثياب والمصاغ والقلاند والجواهر من المعادن ، فلما ألبسوا زوجتى وحطوها فى التابوت وحملوها وراحوا بها إلى ذلك الجبل ورفعوا الحجر عن فم الجب وألقوها فيه ، تقدم جميع أصحابى وأهل زوجتى يودعوننى فى روحى وأنا أصبح بينهم ، أنا رجل غريب وليس لى صبر على عادتكم . وهم لا يسمعون قولى ولا يلتفتون إلى كلامى ، ثم إنهم أمسكونى وربطونى بالغصب وربطوا معى سبعة أقراص من الخبز وكوز ماء عذب على جرى عادتهم ، وأنزلونى فى ذلك البئر فإذا هو مغارة كبيرة تحت ذلك الجبل ، وقالوا لى ، فك نفسك من الحبال ، فلم أرض أن أفك نفسى ، فرموا على الحبال ثم غطوا فم المغارة بذلك الحجر الكبير الذى كان عليها وراحوا إلى حل سبيلهم.. إلخ" ١٠ .

ولقد رصد نجيب محفوظ فى لياليه ، هذا المصير المرتبط بالمكان ، فجمصة البلطى لو لم يذهب إلى النهر ليمارس هوايته المفضلة فى الصيد ، لما عثر على الكرة المعدنية ، ومن ثم لما قابل الجن منجم ، الذى قلب حياته رأسا على عقب ودفعه إلى النطع وشبيب رامة السيف :

" ذهل جمصة البلطى .. ثمة كرة معدنية ولا شئء سواها ... تتاولها حانقا ، قلبها بين يديه ، ثمرمى بها فى باطن القارب ، أحدثت صوتا عميقا مؤثرا " حدث بها شئء غير ملحوظ فتمخض عن انفجار ، انطلق منها ما يشبه الغبار مدوما فى الجو حتى عائق

سحب الخريف ، وثلاثى الغبار تاركاً وجوداً خفيفاً جثم عليه فملاً شعوره بحضوره الطاغى ، ارتعب جمسه على إيلاقه مواقف الخطر، أدرك بسابق علمه أنه حيال عفريت منطلق من قمقم "١٠".

وثمة معارضة هنا من قبل الكاتب لحكاية الليالى العربية ، نود تسجيلها ، فإذا كان العفريت فى الليالى العربية قد دفع صاحبه إلى السعادة والنعيم ، فالعفريت فى ليالى محفوظ دفع صاحبه إلى النطع ، بل أعاد نسخه لحظة الإعدام فى صورة أخرى ، هى : عبدالله الحى ، الذى دفع به أيضاً من مصيبة إلى كارثة حتى انتهى به درويشا بين درويش اللسان الأخضر.

والملاحظ أيضاً أن قمقم الرصاص (الصفة القديمة) تحول إلى كرة معدنية (الصفة الحديثة)، تمشياً مع ما ذهبنا إليه آنفا .

٨- داقرة الزمن :

لعل هذه السمة من أهم السمات التى تميز زمن الحكى فى الليالى العربية ، ابتداءً ، فبعد تحديد المأزق المأسوى لكل من شهريلر وشهرزاد ، شهريلر فى تثبيتته نفسه داخل مشهد نكرى الخيانة وعدم استطاعته تجاوزه ومن ثم ترقب تكراره فى أية ساعة ، وشهرزاد فى ارتقابها اليومى لنكرى المصير الدامى الذى لطبق على لدايتها ؛ تمضى الحكايات رويدا رويدا ، نحو النهاية وهى تحت قهرمتين النكريين : نكرى الموت ونكرى الخيانة ، وبناء على ذلك " نجد أن التقدم نحو المستقبل (توقع الأحداث) يتم بنفس السرعة التى يحدث بها التقهقر إلى الماضى (النكرى) " ٢٠ .

حتى كان المشهد الأخير ، لحظة لاصطدام " النكرى " بتوقع الحدث " ومن ثم تبدت المصالحة وتجلى العفو :

١٠- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٣٨.

٢٠- سيزو سيجر : لسكرة الزمن عند جارفيا ماركيز ، ترجمة : احتفال عثمان ، مجلة فصول ، م ١ ، ع ١٣ ، أبريل

" كانت شهرزاد فى هذه المدة قد أنجبت من الملك ثلاثة ذكور ، فلما فرغت من هذه الحكاية ، قامت على قدميها وقبلت الأرض بين يدى الملك وقالت له : ياملك الزمان ، وفريد العصر والأوان ، إبنى جاريتك ولى ألف ليلة وليلة وأنا أحذثك بحديث السابقين ومواعظ المتقدمين ، فهل لى فى جنابك من مطعم حتى أتمنى عليك أمنية ، فقال لها ، تمنى يا شهرزاد ، فصاحت على الدادات والطواشيه وقالت لهم : هاتوا أولادى ، فجاءوا لها بهم مسرعين ، وهم ثلاثة أولاد ذكور ، واحد منهم يمشى ، وواحد يحبى ، وواحد يرضع ، فلما جاءوا بهم وضعتهم قدام الملك ، وقبلت الأرض وقالت ، ياملك الزمان ، إن هؤلاء أولادك وقد تمنيت عليك أن تعتقتى من القتل إكراما لهؤلاء الأطفال ، فإذك إن قتلتنى يصير هؤلاء الأطفال من غير أم ولا يجدون من يحسن تربيتهم من النساء ، فعند ذلك بكى الملك وضم أولاده إلى صدره وقال : يا شهرزاد والله إبنى قد عفوت عنك من قبل مجيء هؤلاء الأولاد لكونى رأيتك غيفة نقية ، وحررة نقية ، بارك الله فيك وفى ألبك وأمك وأصلك وفرعك وأشهد الله أنى قد عفوت عنك من كل شىء يضررك "١٠ .

والمنتبج لحظ سير الزمن فى اللبالي العربية ، يرى أنه يبدأ من مشكلة أولية ثم يسير منها فى اتجاه أبقى ، ثم يرتد إليها فى النهاية ، محققا لحظها ، وهذه الحركة لا شك أنها تتسم بالنكوص حول نفسها ومن ثم تسم الزمن بالدائرية ، وهذه الدائرية فى رسم الزمن ، هى التى شاء لها نجيب محفوظ أن توظف لآليته .

فإذا كانت شهرزاد فى اللبالي العربية ، بفضل حكاياتها المتوالية زجرا وتربية قد هدت الملك إلى إنسانيته وردته عن غريزته "٢٠" . وهذبت أخلاقه " فتحول من طاعية متعطش للدماء إلى زوج مخلص وحاكم عادل ، وعاقل رفيق برعاياه "٣٠" ، ففى لبالي

١٠- ألف ليلة وليلة ، م ٤ ، الليلة (١٠٠١) ، ص ٤٢٩ ، ٤٣٠ .

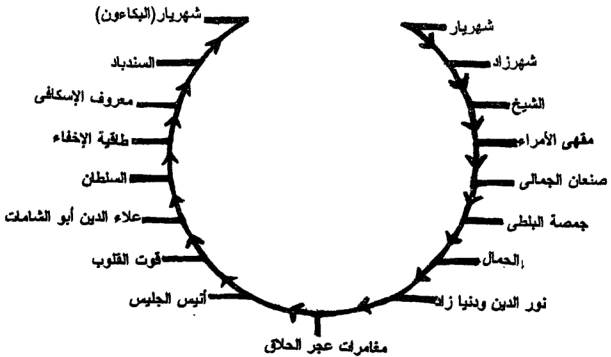
٢٠- د. الطاهر لمد مكي : الأدب المقرون ، أصوله وتطوره ومناهجه ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ١ ، مايو ١٩٨٧م ،

ص ٥٦٣ .

٣٠- هيلم أبو الحسن : ألف ليلة وليلة فى المسرح الفرنسى ، لفسول ، القاهرة ، م ٣ ، ج ٣ ، يونيو ١٩٨٣م ، ص ١٧٢ .

محفوظ يحدث ذلك أيضا ، لكن عن طريق انخراط الملك نفسه فى تلك الحكايات التى سمع بها من شهرزاد ، على سبيل الحقيقة والمعاشة اليومية ، وبعيدا هذه المرة عن شهريرار ولسانها .

فالرواية تبدأ بشهريرار اللئالى ، شهريرار القديم ، وقد فرغ - توا - من العفو عن شهرزاد ، ثم تضرب صفحا عن شهرزاد ، وتنفخ بشهريرار عبر حكاياتها المتعددة وقد بانته حيرته وتجلي عذابه وتعلق مصيره بين ترجى الموت أو تمنى الحياة ، هكذا :



وفى هذا الزمن الدائرى " زمن الذاكرة الجماعية التى من شأنها أن تقهر الموت " ١٠ ، أعيد خلق شهريرار الجديد ، شهريرار الرواية ، مريدا بين المريدين وبكاء بين البكائين . وبعد ، فما الذى حققه نجيب محفوظ فى جمل زمانية لياليه ، متضافرة مع زمانية اللئالى العربية ، بالدمج الذى يبناه ؟

أولا : أمكن له تحريك شخصه وصنع أحداثه بكافة أنواع التجاوز وحرية الحركة ، مما أسلمه أسلحة جديدة ، لا يوفرها له القص التقليدى ، فالشخص لا تحداه تخوم ،

١٠- د. نهاد صلحة ، معنى الزمن فى لبه الروقى ، القاهرة ، الأهرام ، ٢١ أكتوبر ١٩٨٨ .

والحوادث لا تنقدها مسلمات ، والزمان يفقد مقاييسه ، والمكان ينفلت قانونه ، والأمثلة فى ذلك كثيرة .

ثانيا : أمكن له إقامة عالم مواز لعالم الليالى ، يشتمل على مفرداتها ويتوجه بتوجهاتها فى البناء الظاهرى ، لكنه يرمى إلى دلالات معاصرة واخزة فى بنائه العميق ، هروبا من المواجهة والصدام مع آية تابو .

فالدعوة إلى قتل الحكام الظالمين ، ماثلة طوال الرواية ، وثورة العامة مع الخيرين أمثال معروف الإسكافى ، موشاة بالرضا من قبل الكاتب .

ثالثا : أمكن له إبراز موهبته الأصيلة والفائقة فى وجه الليالى العربية ، على غرار المعارضات الشعرية - والمتمثلة - فضلا عن تشويق الحكايات - فى البناء المحكم لمتابع الحكايات ، والذي لا يوفره الربط الهش لحكايات الليالى العربية .

الفصل الرابع

توظيف اللغة التراثية في بناء اللغة الروائية

تمهيد :

المبحث الأول : توظيف لغة التراث الديني :

- ١- توظيف لغة القرآن الكريم .
- ٢- توظيف لغة الحديث النبوي .
- ٣- توظيف لغة التراث الصوفي .
- ٤- توظيف لغة الكتاب المقدس.

المبحث الثاني : توظيف لغة التراث الأدبي :

- ١- توظيف لغة الشعر .
- ٢- توظيف لغة الأقوال المأثورة .
- ٣- توظيف لغة القوالب التقليدية الفصيحة .

المبحث الثالث: توظيف لغة الموروث الشعبي :

- ١- توظيف لغة المثل الشعبي .
- ٢- توظيف لغة الأغنية الشعبية .
- ٣- توظيف لغة القوالب التقليدية الشعبية .

تمهيد:

للعمل الروائي - فضلا عن أحداثه وشخصه وزمانه ومكانه - لغة language ،
تميزه عن غيره من الأعمال الروائية وتميز صاحبه عن غيره من الروائيين .
ولا شك أن هذه اللغة تمثل وسيلة الكاتب ومعبده إلى القارئ من خلال ما تحمله من
" وسائل فنية عديدة ، مثل الاستعارة والصورة والرمز والحبكة والشخصية والإطار
والنغمة وجهة النظر ، بالإضافة إلى وسائل أخرى ، تتوسل بها لنقل الأفكار والمشاعر
والتعبير عنها ، لتؤثر في حواس الإنسان وعواطفه وخياله وعقله بوجه عام "١٠ .
والروائي - بهذه اللغة - " قادر على تحويل الثوانى إلى دقائق فى القراءة ،
واللحظة إلى تحليلات متأنية ،.... وقادر على أن يمتد بالبناء ، ولا يخشى ملل القارئ ،
لأنه يمكن أن يتجه داخل الرواية ، إلى اللقطة التى تستهويه ، فيقف عندها ويتأملها ، وإن
عجلا ، بما يمكن أن يدفع المأل فى نفسه ، وهناك المناظر والوصف واللوحات المنعزلة ،
والتحليل والرسوم الجانبية ، يلتقى بها للروائي لإظهار قدرته على الوصف ، وقد تشغل
صفحات وهو يقف عند التفاصيل الدقيقة والأحداث الموازية ، ويحلل نفسيات أبطاله ،
ويبرز الملامح الذاتية لكل شخصية "١١ .

ويمكن لهذه اللغة ، أن تتميز - برغم قدرتها الفائقة فى تنوع أشكال الصوغ - إلى
أساليب ثلاثة : السرد Naration ، الوصف Description ، الحوار Dialogue .
ولا يوجد "مقياس" محدد لحجم السرد أو الوصف أو الحوار ، والأمر فى ذلك
متروك لفنية الكاتب ، لكن عليه أن يزولج بين الأساليب الثلاثة فى إطار متكامل لتكون
معا "تسجعا" متسقا " قد تختلف خيوطه الفنية ، لكنها تشكل فى النهاية نسيجاً واحداً ..
متناغماً الألوان .. متكامل الأحداث .. متسق الإيقاع "١٢ .
والحديث عن السرد والوصف والحوار ، فى حقيقته " حديث" عن "الوعاء اللغوى"

١٠- R.F., Dietrich , & H., Sundell Roger , The Art of fiction , (New York , Hott, Rinehart &
Winston , 1967) , P. 4 .

١١- د. الطاهر أحمد مكي : قصة القصيرة ، دراسة ومختبرات ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧م ، ص ٧٥ .

١٢- د. طه وادى : دراسات فى نقد الرواية ، ص ٤١ .

الذى يحتوى على عناصر القصة ، باعتبارها نوعا من فنون القول "١٠" .
 واستجابة للتطور الحديث فى طريقة استخدام اللغة السريعة (التلغرافية) ، المكتمة ،
 اتجهت القصة شيئا فشيئا "إلى الاستغناء عن الأسلوب الوصفى ، الذى يرد به وصف
 شخصية البطل أو مظهره ، أو وصف مسرح الأحداث أو زمانها ... إلخ ، إلا بالقدر الذى
 يتطلبه تجسيد المضمون القصصى ، من جهة ومدى تأثير هذا الوصف فى سير الأحداث
 من جهة أخرى "١١" ، الأمر الذى دفع لغة القصة أن تتلوب بين المرد والحوار .
 وإذا كان الحوار ، تمثيا مع أسلوب القص ، لا يقدم خالصا ، دون مداخلات
 سردية ، إلا فى أضيق الحدود . وإذا كانت شهرته الأصلية ومجال قوته على خشبة
 المسرح حيث يتحول إلى " فعل من الأفعال "١٢" المسرحية ؛ فإن المرد يصبح بلا منازع
 - زعيما - لأغلبية الأساليب الروائية .

وللمرد تعريف لحظة كان ينظر إليه من خلال مزامنته للوصف والحوار ، يتمثل
 فى كونه " الطريقة التى يصف أو يصور بها الكاتب جزءا من الحدث أو جانباً من جوانب
 الزمان أو المكان ، للذين يدور فيها ، أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصية ، أو قد
 يتوغل فى الأعماق فيصف عالمها الداخلى وما يدور فيه من خواطر نفسية ، أو حديث
 خاص مع الذات "١٣" .

ومع تبدل الأحوال واستقطاب المرد لدور لغة القص ، تمثل تعريفه " فى كونه جملة
 كبيرة "١٤" تمتد من بداية الرواية إلى نهايتها .

ومع تسليمنا بهذه النتيجة ، فسوف يستمر تعاملنا فى دراسة لغة الكاتب ، من خلال
 النظر إلى تلك الجملة الكبيرة عبر تقسيماتها السابقة إلى سرد ووصف وحوار ، انطلاقا من

١٠- حنى نصر : صور ودراسات فى لب القصة ، مكتبة الأجلو المصرية ، ١٩٧٧م ، ص ٦٦ .

١١- المرجع السابق ، ص ٦٦ .

١٢- د. محمد غنيمى هلال : فنن الألبى الحديث ، ص ١١٢ .

١٣- د. طه ولى : دراسات فى نقد الرواية ، ص ٤٢ .

١٤- Roland, Barthes , *The Semiotic Challenge* , (U.K , Black Well, 1989), P.100 .

منهجنا فى التحليل ومسير أغوار الدلالة ، أخذين فى الاعتبار ، طبيعة تآلف تلك التقسيمات معا ، فى أداء وظيفتها داخل النص الروائى ، بالدرجة التى عرفت معها بالجملة الكبيرة . وإذا كان الكتّاب قد استقر على إنتاج لغته ، بهذه الهيئة التى هى عليها دون غيرها من بدائل لغوية فى المفردة والتركيب والجملة ؛ فهى إذن اختياره الذى ارتضاه وأطمأن إليه عن قصد ولزوم ، ومن ثم ينبغى التعامل معها على هذا النحو ، فإذا اشتملت على معالم تراثية ، سواء كانت فى المفردة أو التركيب أو الجملة ، فلا ينبغى النظر إليها على أساس أنها حلية أو فضلة ، بل ينبغى تأكيد وجودها بوصفها اختيارا أكيدا من بين البدائل اللغوية ، ومن ثم يتحتم البحث عن كنه دلالة توظيفها وكيفية فى لغة الرواية .

وإذا أردنا للتأكيد على قصدية اختيار اللغة الروائية ، فلنستشهد بما استشهد به آلان روب جرييه Alain Robbe Grillet ، حين أكد حتمية اختيار البناء اللغوى فى معالجة أى نص روائى حيث قال " فلنقم بالتجربة على أى عمل مهم لنأخذ " الغريب " L' Etranger مثلا ، يكفى أن نغير فيه من أزمنة الأعمال ، وأن نضع بدلا من الضمير الأول للماضى المركب " الذى ينتشر استعماله غير العادى فى كل الرواية " ، الضمير الثالث للماضى البسيط ، سيختفى عالم كالمو Albert Camus تماما ... وتضيق معه متعة الكتاب تماما ، يكفى أن نغير من ترتيب الكلمات فى مدام بوفارى Madame Bovary ، حتى لا يبقى من فلوبيير Flaubert أثر "١١" .

وإذا كانت اللغة ، نتاجا حضاريا ، له خصوصيته ، حيث " فى كل فترة تاريخية من الحياة الأيديولوجية واللغوية ، يمتلك كل جيل ، داخل كل واحدة من فئات المجتمع لغته ، فضلا عن ذلك ، باختصار ، فإن كل عهد له لهجته ومعجم مفرداته ونسقه فى التعبير الخاص " ٢٠ " ، فإن القصة التى تتوغل باللغة - كتابة - تنتم بتلك الصفة ، ومن ثم يظهر واضحا فيها لُبّة مداخلات لغوية " تراثية " غير منتوية للمعين اللغوى الحضارى التى كتبت فيه .

١١- آلان روب جرييه : نص رواية جديدة ، ترجمة : مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، القاهرة ، ب . ت .

ولما كانت لغة نجيب محفوظ الروائية ، تنتمي إلى معين لغوى محدد بالانتماء إلى لغة العصر الحديث ، فإن أية مداخلات أخرى " تراثية " عن المؤلف اللغوى ، يجب رصدها ودراستها " حسب ظهورها فى السياق ، حسب تطور بنائها الوظيفى من البداية إلى النهاية ، وعلى أساس أنها تركيب لغوى يكشف عن سلوك يتجه نحو هدف ما ، فى خلال تتابع القصة الزمنى " ١٠ .

وما تم مداخلته من لغة التراث فى لغة الكاتب الروائية ، تقاطر من روافد ثلاثة:-

- ١- لغة التراث الدينى .
- ٢- لغة للتراث الألبى .
- ٣- لغة الموروث الشعبى.

والأمر- تفصيلا - يتضح فى المباحث الثلاثة التالية .

المبحث الأول : توظيف لغة التراث الدينى .

لا شك أن للتراث الدينى^{١٠} ، لغة خاصة ، تميز بها من بين سرديات التراث - مفردات وتركيب ونصا- عبر صياغته المتعددة فى الكتب السماوية : التوراة والإنجيل والقرآن .

ولا شك أن انخراط أو عدم انخراط كاتب ما فى معين ثقافة دينية ما ، يشكل حضاريا ملمحا أسلوبيا بارزا فى صياغته ، يختلف قريبا أو بعدا حسب حجم انخراطه فى كل ثقافة .

وما تم مداخلته فى لغة نجيب محفوظ الروائية من التراث الدينى ، ترافد عبرينابيع أربعة :

١- لغة القرآن الكريم.

٢- لغة الحديث النبوى .

٣- لغة التراث الصوفى .

٤- لغة الكتاب المقدس.

والملاحظ ، أن الينابيع الثلاثة الأولى ، تمثل دين الإسلام ، وأن الينبوع الرابع يمثل دين اليهودية ودين المسيحية ؛ الأمر الذى يؤكد - شكلا - الميادة النوعية لمداخلات لغة دين الإسلام فى لغة الكاتب الروائية ، بحكم الانتماء والهوية ، على مداخلات دين اليهودية ودين المسيحية ، بحكم الجوار والمناقفة .
والأمر - تفصيلا - سنناقشه فيما يلى .

١- توظيف لغة القرآن الكريم .

استدعى نجيب محفوظ كثيرا من آيات القرآن الكريم ، وضمها في لغته الروائية : سردا ووصفا وحوارا ، بتركيبتها المميزة في سياقات متعددة ، تمايزت دلاليا حسب طبيعة كل استدعاء .

والملاحظ من جملة الاستدعاءات كما تبدو في الشكل رقم (٣) :-

١- أنها وجدت (٧٩٠ مرة) . (أنظر جدول رقم ٧ ، ص ٣٦) .

٢- أنها وجدت في كل روايات الكاتب .

٣- أن زيادة نسبة وجودها ، كانت في الروايات التاريخية الأولى من إبداع الكاتب:

عبث الأقدار (٩٩ مرة) ، والدوبيس (٧١ مرة) ، كفاح طيبة (٥٧ مرة) ، دون

الروايتين الأخيرتين : العائش في الحقيقة (١٠ مرات) ، أمام العرش (٣ مرات) .

٤- أن زيادة نسبة وجودها ، كانت أيضا في الروايات التي تناولت بيئات شعبية

بعينها ، كزقاق المدق (٣٦ مرة) ، والثلاثية (بين القصيرين (٦٣ مرة) ، قصر الشوق

(٤٦ مرة) ، السكرية (٢٤ مرة) ، { ، وخان الخليلي (٢٦ مرة) ، وحكايات حارتنا (٣٧

مرة) ، وملحمة الحرافيش (٥٣ مرة) ، وليالي ألف ليلة (٤٠ مرة) .

٥- أن قلة نسبة وجودها كانت في الروايات التي اتكأت - بداية - على منطلقات

فكرية أو فلسفية أو ليدولوجية كلولاد حارتنا (١٢ مرة) ، والطريق (مرتين) ، واللص

والكلاب (٥ مرات) ، والشحاذ (٤ مرات) ، ورحلة ابن فطومة (٩ مرات) ، والسمان

والخريف (٧ مرات) ، ويوم قتل الزعيم (٩ مرات) ، والكرنك (٣ مرات) ، وثرثرة

فوق النيل (١٤ مرة) .

والمستنتج من جملة الملاحظات السابقة ، أن القرآن الكريم ، ظل مواكبا لإبداع

الكاتب ، مما يؤكد عمق اتصاله بالثقافة الإسلامية ، الأمر الذي بسببه زادت نسبة وجود

القرآن الكريم في الروايات التاريخية الأولى دون الأخيرة ، والتي تخلص الكاتب فيها من

سيادة نمية لغة القرآن - لغة النشأة والتكوين ، لضرورة فنية ، فرضتها الخبرة والدرية ،

بحكم التطور والنضج ، وليس موقفا من القرآن الكريم ، شكلته الأيام والسنون وربما أكد

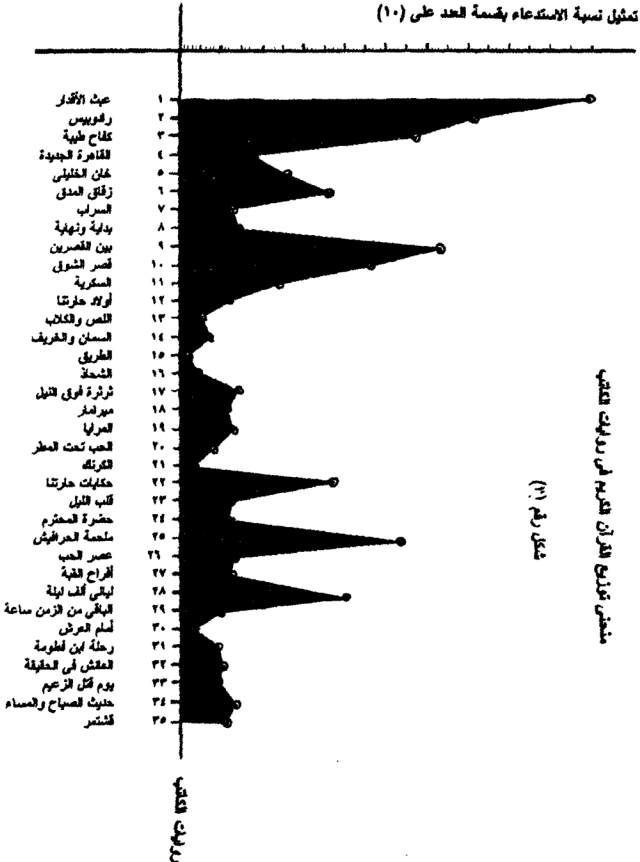
ذلك ، أن الفرق دائما في استدعاء لغة القرآن الكريم ، ظل طوال مسيرة روايات الكاتب

في الدرجة ، لا في النوع .

تمثيل نسبة الاستدعاء بقسمة العدد على (١٠)

مفاتيح ترميز القرآن الكريم في روايات الكافي

شكل رقم (١٠)



وربما كان فى زيادة نسبة وجود القرآن فى الروايات التى تتناول بيانات شعبية بعينها، ما يؤكد ربط الكاتب لانخراط القرآن الكريم فى هذه البيانات الشعبية دون غيرها ، ربما بوصفه مكونا طبيعيا للتركيبية الاجتماعية لهذه البيانات ، أو ربما بوصفه تمايزا ظاهرا نتيجه به على غيرها من البيانات الأخرى ويتحقق به تماسكها .

على أن قلة نسبة وجود القرآن فى الروايات التى تنكئ على منطلقات فكرية أو فلسفية أو أيديولوجية ، ما يؤكد محاولة لجوء الكاتب إلى لغة بكر ، لا تحمل 'خلفيات معرفية' ^{١٠} ، يمكن أن تحيل إلى دلالات مسبقة ، بقدر ما تحمل من دلالات مستحدثة ، أراد لها الكاتب أن تكون لكى تبدأ معه رحلة الإبداع من أول المضمهر أو من نقطة البداية - نقطة الصفر - تتطلق بعدها ، نحو بث رؤاه وفكره وفلسفته بقدره قادرة على حرية الحركة ، دون التقيد بأية دلالات خاصة يمكن أن يحيل إليها -عفا- الوجود القرآنى .

ولقد تميز القرآن الكريم ، عبر رحلة انخراطه فى روايات الكاتب فى ثلاث مراحل: المرحلة الأولى :

وتمثلت فى الروايات الأولى ، وفيها وجدنا أكبر نسبة وجود للقرآن الكريم ، ليس هذا فقط ، لكن هذا الوجود ، لم يشكل أية ضرورة فنية ، بقدر مكان عبئا ثقيلًا ، لم يتحملة الأسلوب الفنى الذى سرعان ما اختفى ، مسلما ، لغة الرواية إلى الأسلوب القرآنى مع مصاحباته التراثية .

والملاحظ أننا وصفا انخراط القرآن الكريم فى النص الروائى ، بالوجود وليس بالاستدعاء، وذلك لانتثاره فى أسلوب الكاتب نثرا ، كيفما اتفق - بغير إشارة بفواصل أو معقوفين ، وكأنه من لغته وأسلوبه ، ربما بغير وعى أو إدراك لهدف وجوده ، الأمر الذى يختلف فى حالة الاستدعاء .

والملاحظ أيضا أن انخراط القرآن الكريم فى النص الروائى ، ثم بطريقة استنكائية فى السرد والوصف والحوار ، دون دلالات سياقية ، اللهم إلا فى اعتباره دليلا دلمعا على سيادة الجملة القرآنية وغلب الأسلوب الفنى فى هذه المرحلة .

^{١٠} - روجر . ب. ميكلز : فى قراءة الرواية . تصور منهجى ونرسلت تطبيقية ، ترجمة : د. صلاح رزق ، مكتبة

وليت الأمر يقتصر على لغتي السرد والحوار ، اللتين تشكلان أسلوب الكاتب فى الصياغة ، لكننا نجد أن القرآن الكريم ، يجرى على أسنة الشخصيات الفرعونية ، التى جاء القرآن بعدها ، بألاف السنين ، وبذلك أضحت الشخصية تتكلم بلغة غير لغتها أو حتى لغتنا نحن ، ويمكن للقارئ أن يتساءل عن سبب نطقهم بالقرآن الكريم ، ليس هذا فقط ، لكن تكلم به أيضا الهكسوس:

" فهز الملك رأسه الكبير وقال : ... من تأب عليه نفسه ... فليول وجهة يرضاه .. فليأت إلى سادنتكم بمفاتيح طيبة سجدا " ١٠ .

" وليس من المنطقي والمناسب أن يستخدم الهكسوس صيغا من القرآن الكريم ، فى تعبيرهم عن أفكارهم ، وهم المعسكر المعادى للمصريين ، لأن مثل هذا الموقف قد يحمل إلى القارئ إحياء بالتعاطف معهم " ٢٠ ، بالإضافة إلى ما يحدثه هذا الموقف من قطع بين الشخصية ومنطوقها ، وانفصال بين الكلام ومقتضى الحال .

المرحلة الثالثة :

وتتمد من القاهرة الجديدة حتى المكبرية ، وفيها لا يكاد الكاتب يستقر على الطريقة الفنية التى يوظف بها القرآن الكريم ، فتارة يتأرجح القرآن فى استدعائه بين الوجود الاستثنائى بوصفه بقايا متحجرة فى أسلوب الكاتب ، وبين الانخراط فى سياقات تتفق وطبيعة مادته وسياقات أخرى لا تتطلب استدعاه .

ويتمثل الوجود الاستثنائى للقرآن الكريم فى هذه المرحلة ، نتيجة لما تخلف فى معين الكاتب اللغوى من زخم تراثى هائل ، ظهر واضحا فى أعماله التاريخية الأولى ، سردا ووصفا وحوارا ، وأهم ما يميز هذا الوجود ، أننا نشعر بالانقباض القرآنى ونحاول البحث عن دلالة ، فلا نجدها - اللهم إلا كما أشرنا من اعتباره دليلا على سيادة الجملة القرآنية

١٠- نجيب محفوظ : كفاح طيبة ، ص ٦٥ .

الآية (١٤٤) من سورة البقرة : " قد نرى تقلب وجهك فى السماء ، فلنولينك قبلة ترضاها " .

الآية (١٥٤) من سورة النساء : " ... ولما لهم اخطوا قبل سجدا .. " .

٢٠- د. عبدالمحسن طه بدر : الرؤية والآلة ، نجيب محفوظ ، ص ٢٧٧ .

وغياب الأسلوب الفني- من مثل : " وقلب وجهه في السماء... "١" ، ومثل : " فرد
تحيتهم بأحسن منها ... "٢" .

والحق أن هذا الوجود تمثل أيضا في الروايات التالية لهذه المرحلة ، مع خفوت شديد
في الدرجة ، الأمر الذي لا يستتبع كونه علامة ، كما يبدو في هذه المرحلة ، من مثل ما
ظهر في قلب الليل " وأتمت هدى نعمتها علي ... "٣" ، وفي حديث الصباح والمساء
"وركبه الغرور حيناً من الدهر "٤" ، وفي أفراح القبة "فالقض يارب بما أنت قاض.."٥"
وكذلك في آخر أعماله قشتمر " والهائم اشتعل رأسها شيئا "٦" .

وقد يبدو القرآن الكريم مفروضا من خارج بعض السياقات ، وليس نابعا من
داخلها مثلما ظهر في القاهرة الجديدة على لسان كل من محبوب عبدالدايم "٧" ، وسالم
الإخشيدى "٨" ، وإحسان شحاتة "٩" ، وفي زقاق المدق مثلما ظهر على لسان كل من

١- نجيب محفوظ : بدلية ونهالة ، ص ٢٨٦ .

الآية (١٤٤) من سورة البقرة : " قد نرى تقلب وجهه في السماء ... " .

٢- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٣٣٠ .

الآية (٨٦) من سورة النساء : " وإذا حييتم بتحية فحيوا بأحسن منها أو ردوها ... " .

٣- نجيب محفوظ : قلب الليل ، ص ١٢٥ .

الآية (٣) من سورة المائدة : " اليوم اكملت لكم دينكم واتممت عليكم نعمتي ... " .

٤- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ٤٨ .

الآية (١) من سورة النساء : " هل نرى على الإنسان حين من الدهر .. " .

٥- نجيب محفوظ : أفراح القبة ، ص ١٢١ .

الآية (٧٢) من سورة طه : " فاقض يارب ما أنت قاض .. " .

٦- نجيب محفوظ : قشتمر ، ص ١٠٣ .

الآية (٤) من سورة مريم : " واشتعل الرأس شيئا " .

٧- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ١٨٢ .

٨- المصدر السابق ، ص ١٠٥ ، ١٦٨ .

٩- المصدر السابق ، ص ٢١ ، ١٢٠ .

المعلم كرشة^{١١} ، وفرج القواد^{١٢} ، وفي تيار وعى ياسين عبدالجواد في قصر الشوق ، وفي سرد الكاتب في زقاق المدق.

ولنتعمق المثالين الأخيرين ، ففي قصر الشوق ، عندما رأى ياسين ، مريم فوق السطوح ، وشرع في مغاللتها ، تذكر ما علمه من أخيه الصغير كمال ، عن علاقتها بالشاب الإنجليزي ، فاستكرر عليها ذلك ، في نفسه ، ولم يجد إلا التركيب القرآني ، ليدفع به استكراهه ، ويجعله ينداح معها في سكر المغازلة ، ولنتنظر إلى هذه المحاورنة وتداعي أفكارها :

" - ما عسى أن يظن الناظر إذا رأى موقفك منى ولنا أنشر الغسيل ؟

ثم في تساؤل هازئ :

- أم تريد أن تجعل منى أحدى ؟

- بعد الشر عنك ؟ هل راعيت هذا الحذر في موقفك مع جوليون في الزمن القديم ؟ لكن مهلا ، إن جمال عينيك وعجيزتك يفخر ما تقدم وما تأخر من ذنبك " ^{١٣} .

ولو تم رفع التركيب القرآني ، والإتيان بألفاظ تحمل ذات المعنى لما حدثت - في نظرنا - هزة عنيفة في تغيير جمال المعنى ، الأمر الذي لا يمكن أبدا أن يحدث في الاستدعاءات الموهنة دلاليا في داخل السياق .

وفي زقاق المدق ، بعد أن انتهى المعلم كرشة من يومه الحافل ، طيلة نهار القهوة ، وبعد أن انتفض السمار والزبائن ، يقبل عليه نفر من المعلمين ، لقضاء سهرة خاصة تمتد حتى الصباح ، ولنتنظر إلى سرد الكاتب :

" أخذت المقاعد تخلو تباعا حتى انتصف الليل ، فلم يبق بالقهوة إلا ثلاثة : المعلم والصبي والشيخ درويش ، وجاء نفر من المعلمين لقران المعلم "كرشة" ، وصنعوا جميعا

^{١١} - نجيب محفوظ : زقاق المدق، ص ٥٤ ، ٥٧ ، ٩٦ .

^{١٢} المصدر السابق ، ص ٢٠٣ ، ٢٣١ .

^{١٣} - نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٧٤ .

الآية (٢) من سورة الفتح : " ليظهر لك الله ما تقدم من ذنبك وما تأخر .. " .

إلى حجرة خشبية على سطح بيت السيد رضوان ، وتحلقوا المجرمة وبدلوا سهرة جديدة لا تنتهى حتى يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر" ١١.

وربما لا أكون مغاليا ، إذا جزمت بإلحاق الكاتب للتركيب القرآنى فى هذا السياق ، فمأ بال القارئ بالخيط الأبيض وبالخيط الأسود فى سياق كهذا ؟ ولو أعيد إنتاج معناه - فى نظرنا - بألفاظ أخرى ، لما حدثت هزة عنيفة فى تغيير جمال المعنى أيضا .

وقد ينجح الكاتب فى هذه المرحلة ، فى استدعاء القرآن بدلالات سياقية ، تتطلب وجوده ، ويخسر السياق كثيرا ، إذا تم انتزاعها- اقتراضا- وإعادة صياغتها بألفاظ جديدة تحمل ذات المعنى ، وفى رواية زقاق المدق يستدعى القرآن الكريم ، على لسان رضوان الحسينى ١٢ ، بحكم ممارسته لتعاليم الإسلام وارتباطه الحميم بالنص القرآنى ، وعلى لسان الرجل ١٣ ، الذى أعماه زيطة بغرض التسول ، وعلى لسان عبدالمنعم شوكت ١٤ ، الإخوانى فى السكرية ، وعلى لسان السيد أحمد عبدالجواد ١٥ ، عندما أشرف على تخوم الموت ، وعلى لسان الشيخ متولى عبدالصمد ١٦ ، فى بين القصرين كإرهاص ونبوءة ، بالإضافة إلى توظيف الكاتب للقرآن ، باعتباره مكونا أساسيا للبنية الاجتماعية لبعض الأشخاص ١٧ ، أو مشكلا لمتطلبات بيئتها ، سواء فى إفرازاتها الطبيعية أو فى امتداداتها بوصفها موروثا شعبيا ١٨ .

ولنختر استدعاء مما سبق ونعمقه ، وفى زقاق المدق ، نصبت الأيام زيطة ملكا

١١- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١٥.

الآية (١٨٧) من سورة البقرة : وتكلموا واشتروا حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر .

١٢- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١٢ ، ١٨٨ ، ٢٨٦.

١٣- المصدر السابق ، ص ٦٤.

١٤- المصدر السابق ، ص ١٧٢.

١٥- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤٥١.

١٦- المصدر السابق ، ص ٣٥ ، وقصر الشرق ، ص ٤٧٥.

١٧- نجيب محفوظ : السراب ، ص ٤٥ ، وبين القصرين ، ص ٤٦.

١٨- نجيب محفوظ : قصر الشرق ، ص ٤٣٢.

على الشحاتين ، بما يملكه من موهبة صنع العاهات ، فأبدع فى ذلك واختار لكل فرد مايناسبه ، وسأقت له الأقدار يوما رجلا قصيرا هزيلا ، طالبا لعاهة يتسول بها ، ولنتنظر الحوار الدائر :

" التفت إلى الرجل .. كان قصيرا هزيلا ، فقال زيتيه بارتياح :

- استعداد طيب..

فابتسمت أسارير الرجل وقال ممثنا شاكرا :

- الحمد لله كثيرا ..

- خلقت لتكون أعمى مقعدا .

فقال الرجل بسرور:

- هذا من فضل ربى .

فهز زيتة رأسه وقال ببطء :

- العملية دقيقة وخطيرة .. "١" .

ونلاحظ أن استدعاء التركيب القرآنى هنا - وإن كان قد ذكر نثرا فى لغة الكاتب - فقد فجر مفارقة لاذعة ، تجلت فى اصطدامه مع دلالات السياق الروائى ، فالكارثة الوشيكة والضياح المرتقب ، يصبحان ضربا من الفضل والامتنان ، وبذلك ينعكس معنى الاستدعاء ويتضاد " بحيث يصير الخطاب الجدى هزليا والهزلى جديا والمدح ذما والذم مدحا " ٢" ، ولا نعتقد أن إعادة صياغة معنى للتركيب القرآنى هنا بألفاظ أخرى يمكن أن يفجر مثل هذه المفارقة .

المرحلة الثالثة :

وتمتد من أولاد حارتنا ، حتى آخر أعمال الكاتب الروائية قشتمر ، وفيها لزداد وعى الكاتب بأدواته ، لدرجة النضج ، وتخلص من كل ما شاب استدعاء القرآن الكريم

١- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١٥ .

الآية (٤٠) من سورة النمل : " قل هذا من فضل ربى ليبلونى الشكر لم كفر.. " .

٢- د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب النثرى (استراتيجية النظم) ، المركز الثقافى المغربى ، الدار البيضاء ، المغرب ،

فى المرحلتين السابقتين ، واستطاع امتلاك لغته الخاصة ، وأصبح التراث أداة طيعة فى يده ، بعد أن كان عبئا عليه .

ولقد تم توظيف القرآن الكريم فى كل روايات هذه المرحلة ، ولنختار نموذجا لنتمعقه، فى ميرamar نجد عامر وجدى وحيدا ، بقية من حطام ، ملقى على شواطئ النسيان بعد أن انسحب منه الزمن ، وترامى خلفه العمر ، وأصبح التفكير فى المصير هو المستقبل ، ومن ثم تداعى القرآن فى ذهنه - مرافئ - يلوذ بها ويتزبد بزادها، ولننظر إلى القرآن الذى استدعى على لسانه بعد أن أخبرته مريانا أن زهرة قررت أن تتعلم :

" بسم الله الرحمن الرحيم ، طمس ، تلك آيات الكتاب المبين ، نثلو عليك من نبأ موسى وفرعون بالحق لقوم يؤمنون ، إن فرعون علا فى الأرض وجعل أهلها شيعا ، يستضعف طائفة منهم ، ينجب أبناءهم ويستحى نساءهم ، إنه كان من المفسدين ، ونريد أن نمن على الذين استضعفوا فى الأرض ونجعلهم أئمة ونجعلهم الوارثين" ١٠ .

ونلاحظ ما فى الاستدعاء من دلالة ، فزهرة ، الرقيقة المعنمة التى استغلها أهلها كثيرا ، وفرت منهم إلى مريانا ، طالبة الحماية ، قررت أخيرا أن تتعلم ، بعد أن علمت أن أحدا لا يفي صالحها، حتى من لجأت إليهم ، وزهرة التى قيل إنها تمثل مصر فى محاولة تخلصها من الإقطاعيين والثوريين المزيفين ١٢ ، أراد الله سبحانه وتعالى أن يمن عليها بعد أن استضعفت بين كل رواد البنسيون.

وفى نهاية الرواية ، يوجه عامر وجدى حديثه إلى زهرة ، بعد أن فقدت كل شيء ، إلا نفسها ، "نقى من أن وقتك لم يضع سدى ، فإن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود" ١٣ .

ونلاحظ تركيزه على كلمتى (يعرف - عرف) ثم ننظر فى الآيات القرآنية التى شاء الكاتب أن ينهاى الرواية بها:

١٠- نجيب محفوظ : ميرamar ، ص ٦١ .

الآيات من (١ : ٥) من سورة القصص .

١٢- د. محمود الربيعي : قراءة الرواية ، لملاح من نجيب محفوظ ، ص ٢٠٦ .

١٣- نجيب محفوظ : ميرamar ، ص ٢٧١ .

"وكما تدنى لدى جيشان الصدر ، هرعنا إلى سورة الرحمن ، فرحت أنثو" الرحمن علم القرآن ، خلق الإنسان علمه البيان ، الشمس والقمر بحسبان ، والنجم والشجر يسجدان والسماء رفعها ووضع الميزان ، ألا تطغوا فى الميزان ، وأقيموا الوزن بالقسط ولا تخسروا الميزان ، والأرض وضعها للأنعام ، فيها فاكهة والنخل ذات الأكمام ، والحب ذو العصف والريحان ، فبأى آلاء ربكما تكذبان "١٠٠ .

ونلاحظ كلمتى (علم ، علمه) ، تمثلان العلم ، وما العلم والمعرفة إلا شىء واحد . ويرى أحد النقاد - وننطق معه - أن انتهاء ميرامار بآيات من سورة الرحمن ربما يؤكد التطلع إلى حياة رغبة تعلو فيها الروح الإنسانية نفسها ، والعالم ، وتجمع بين القيم المتعالية والحسية فى تكامل متخيل "٢٠٠" . أشكال استدعاء لغة القرآن الكريم :

لم يستدع الكاتب القرآن الكريم ، بشكل واحد فى كل رواياته ولكن تعددت أشكاله كالآتى:

١- نكر السورة كاملة :-

" وكنت أضج إلى تذكر عزف الرباب القديم ، ولكن صادق صفوان أيقظنى من سباتى وهو يتلو بصوت واضح " والضحى والليل إذا سجدى ما ودعك ربك وما قلى وللاخرة خير لك من الأولى ، ولمسوف يعطيك ربك فترضى ، ألم يجدك يتيما فلوى ، ووجدك ضالا فهدى ووجدك عثلا فأغنى ، فأما اليتيم فلا تقهر وأما السائل فلا تنهر وأما بنعمة ربك فحدث "٣٠٠" .

٢- نكر آية:-

وجالت بنفسى الآية الكريمة " يقول السفهاء من الناس

١٠- نجيب محفوظ : ميرامار ، ص ٢٧٩ ، الآيت من (١ : ١٢) من سورة الرحمن .

٢٠- إبراهيم فتحى : العالم الرواقى عند نجيب محفوظ ، ص ١٥٢ .

٣٠- نجيب محفوظ : قنطرة ، ص ١٤٧ ، الآيت من (١ : ١١) من سورة الضحى .

ملولاهم عن قبلتهم التي كانوا عليها ، قل لله المشرق
والمغرب ، يهدي من يشاء إلى صراط مستقيم " ١٠ .

٣- نكر جزء من آية :

- يوم طوبى لجلال أن يحفظ " كل نفس ذائقة الموت " ٢٠ .

٤- نكر الآية محورة :

- ولا تنس نصيبك من الشكر " ٣٠ .

حيث تم التحوير في آخر كلمة ، والآية :

" ولا تنس نصيبك من الدنيا " ٤٠ .

٥- نكر مضى الآية :

- "إننا كلما تقدم بنا العمر، نرد إلى الطفولة مرة أخرى" ٥٠ .

حيث تعتبر استحياء لمعنى الآية: "ومن نمره ننكسه في

الخلق" ٦٠ .

٦- نكر البناء الشكلى للآية :

- "وما كان خومينى جبانا ولا مداهنا ولكن كان مخلصا

للملك وولى العهد" ٧٠ .

حيث يتمثل فيها نفس بناء الآية " وما كان إبراهيم يهوديا ولا

١٠- نجيب محفوظ : يوم قل الزعم ، ص ٣٥ ، الآية (١٤٢) من سورة البقرة .

٢٠- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٢٨٤ ، الآية (١٨٥) من سورة كى عمران :

" كل نفس ذائقة الموت وإنما توفون أجوركم ، يوم القيلة ، لمن زحزح

عن النار ولخل الجنة فقد فاز وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور " .

٣٠- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ٥١ .

٤٠- الآية (٧٧) من سورة القصص .

٥٠- نجيب محفوظ : عبث الأقدار ، ص ٢٣١ .

٦٠- الآية (٦٨) من سورة يس .

٧٠- نجيب محفوظ : عبث الأقدار ، ص ٢٢٣ .

نصرانيا ولكن كان حنيفا مسلما وما كان من المشركين" ١١.

ولا شك أن استدعاء النص القرآني في شكل سورة كاملة أو آية كاملة أو جزء من آية ، أو آية محورة أو معنى آية أو بناء شكلي لآية ؛ له علاقة بدلالة الاستدعاء في النص الروائي .

ولقد وردت السورة كاملة والآية كاملة ، في سياقات تطلبت إطالة المشهد القرآني ، ربما تعميقا للأثر الناتج من ارتطام النص القرآني بالنص الروائي "٢" ، أو ربما تلخيصا رامزا للأحداث الجارية في الرواية "٣" ، أو ربما تعبيراً هاجسا عن شجون النفس وعذاباتها "٤" .

ولقد وردت الآية مجتزأة في سياقات تطلبت الوخز دون الإنماء ، والفهم - بداهة- دون إطالة "٥" .

أما ما كان من وجود معنى الآية أو تحوير أو بناء شكلي لها ، فلقد تواتر ذلك بدلالات غير سياقية "٦" ، أدت إلى ظهور شخصية الكاتب في سرده الروائي ، نتيجة لما تخلف في معين أسلوبه من ركام لغوي واضح التمييز .
كيفية استدعاء لغة القرآن الكريم :

استدعى القرآن الكريم ، تارة منشورا في سرد الكاتب ، مثل " ولزددت زايبا عذابا وخوفا ومضت تتقلب على فراشها ذات اليمين وذات الشمال " ٧ ، وتارة بين معوقين ، مثل " فلم تكن تمسك عن تلاوة ومن شر حامد إذا حمد " ٨ .

١١- الآية (٦٧) من سورة آل عمران .

٢- نجيب محفوظ : ميرامار ص ٢٧١.

٣- المصدر السابق ، ص ٦١.

٤- نجيب محفوظ ، قشعر ، ص ١٤٧.

٥- نجيب محفوظ : ملحمة الحرقش ، ص ٢٨٤.

٦- نجيب محفوظ : حيث الأنوار ، ص ٢٣ ، ٢٣١ .

٧- المصدر السابق ، ص ٥٦ ، الآية (١٨) من سورة الكهف.

٨- نجيب محفوظ ، بين القصرين ، ص ٢١٢ ، الآية (٥) من سورة النلق .

وفى تسمية استدعاءات القرآن الكريم ، نجد الكاتب ، يسميها تلاوة كالآية السابقة أو ترديدا " ولشد ما كان يحز فى نفسى أن أسمعها تردد "١" ، أو استشهادا " واستشهد الوجهه نعمان الرشيدى بالقرآن "٢" ، أو غممة " اتحنى فوقه الزينى بوجه يطفح بالحزن مغمما "٣" ، أو جولان " وجالت بنفسى "٤" ، أو ترتيلا " على حين مضى شيخ غير بعيد يرتل "٥" ، أو قولا " مثل المسورة التى يقول فيها "٦" .

وفى تسمية القرآن نفسه ، نجد الكاتب يسميه آيات " يتلو آيات من سورة للتوبة "٧" ، أو سورة " وقرأ عليهم الشيخ فى ذلك اليوم سورة "٨" ، أو الآية الكريمة " جالت بنفسى الآية الكريمة "٩" ، أو آيات من الذكر الحكيم " يرتل بصوت مهموس آيات من الذكر الحكيم "١٠" .

والحق أن لتسمية طريقة استدعاء لغة القرآن الكريم ، علاقة حميمة بمدى قرب الشخصية أو بعدها من القرآن ، ومدى انخراطها فيه ، فلا شك أن لألفاظ التلاوة والترديد والقراءة والاستشهاد والغممة والترتيل والقول والجولان ؛ دلالات متباينة فى استخدامها . فالشخصية المرتبطة بالقرآن ، لارتباطا حميما ، يستخدم الكاتب معها الترتيل ، مثل حديثه عن الشيوخ ، والشخصية المنبئة الصلة بالقرآن ، يستخدم الكاتب معها القول ،

١- نجيب محفوظ : السراب ، ص ٢٢ .

٢- نجيب محفوظ : الباقي من الزمن ساعة ، ص ٤٠ .

٣- نجيب محفوظ : ليلى ألف ليلة ، ص ١٧٨ .

٤- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٣٥ .

٥- نجيب محفوظ : السراب ، ص ٣٢٠ .

٦- نجيب محفوظ : قصر الشرق ، ص ٢٣٦ .

٧- المصدر السابق ، ص ٤٧٥ .

٨- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤٦ .

٩- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ص ٣٥ .

١٠- نجيب محفوظ : السراب ، ص ٣٢٠ .

والشخصية لفائدة لتوازنها النفسى ، نتيجة للانخراط فى حدث ما ، يستخدم الكاتب معها الفميمة ، والشخصية التى تستخدم القرآن فى تيار وعيها ، يلائمها الجولان ، والشخصية التى تتردد بين القرآن من أن إلى آخر ، يستخدم الكاتب معها التردد .
كذلك فى تسمية القرآن ، فمن يسميه آيات نكرات ، غير من يسميه آيات من الذكر الحكيم ، ومن يسميه آية ، غير من يسميه آية كريمة .
ولقد نكر الذكر الحكيم فى السراب ، ونكرت الآية الكريمة فى يوم قتل الزعيم على لسانى كل من كامل رؤية لافظ ومحتمشى زايد ، فشكلت موقفا متحفظا لهما من القرآن الكريم ، اتفق مع تركيبتهما المتحفظة فى الروايتين ، بينما نكرت الآيات نكرات والمسورة نكرة ، سردا فى لغة الكاتب ، قصدا لها أن لا تحمل أية شحنة دلالية ، نزوعا- من الكاتب- إلى حيادية السرد.

٢- توظيف لغة الحديث النبوى .

ورد الحديث النبوى (١٠٠ مرة) فى (٢٩ رواية) من روايات الكتّاب ، ولم نعث له على وجود فى (٦ روايات) أخر . (انظر جدول رقم ٧ ، ص ٣٦) .

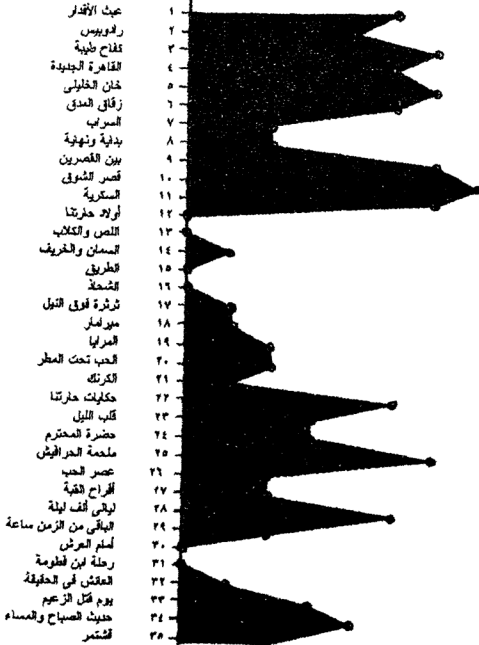
والملاحظ من جملة الاستدعاءات كما تظهر فى الشكل رقم (٤) ، ما لاحظناه فى نسبة القرآن الكريم ، فلقد زادت نسبة استدعاءه فى الروايات التى تناولت بيانات شعبية ، مثل: الثلاثة { بين القصرين (٦ مرات) ، قصر الشوق (٧ مرات) ، السكرية (٦ مرات) } ، خان الخليلي (٦ مرات) ، حكايات حارتنا (٥ مرات) ، ملحمة الحرافيش (٦ مرات) ، زقاق المدق (٥ مرات) ، القاهرة الجديدة (٥ مرات) ، ليلالى ألف ليلة (٥ مرات) ، ربما لذا السبب الذى ذكرناه عند تناولنا للقرآن الكريم ، من اندياحه مع القرآن الكريم جنباً إلى جنب فى هذه البيانات ، بوصفه مكوناً طبيعياً لها ، تتميز به ، ويشكل جانباً من بيئتها الاجتماعية التى تتمايز به على بيانات أخرى .

كذلك قلت نسبة وجوده إلى حد كبير أو اختفت فى الروايات التى تنكئ على منطلق فكرى أو فلسفى أو أيديولوجى ، حيث لم يرد إلا مرة واحدة فى ثروة فوق النيل وميرامار والكرنك والسمان والخریف ، ولم يرد بتاتاً فى أولاد حارتنا واللص والكلاب والطريق والشحاذ وأمام العرش ورحلة ابن فطومة ، الأمر الذى يؤكد ما ذهبنا إليه عند تناولنا لذات النسبة فى القرآن الكريم ، من محاولة لجوء الكتّاب إلى لغة محايدة لا تحمل أية تراكيب يمكن أن تحيل إلى أية دلالة أخرى خارج السياق .

كذلك زادت نسبة وجوده فى الروايات التاريخية الأولى : عبث الأعداء (٥ مرات) ، رادوبيس (٤ مرات) ، كفاح طيبة (٦ مرات) ، دون الروايتين التاريخيتين الأخيرتين : العائش فى الحقيقة (مرة واحدة) ، أمام العرش (لم يرد أصلاً) ، ربما للسبب الذى أوردناه عند حديثنا عن القرآن الكريم ، من خوف الكتّاب أن يحول الحديث النبوى إلى خلفيات إسلامية لا تتفق مع الجو التاريخى للفرعونى .

ولقد مر الحديث النبوى فى توظيفه فى روايات الكتّاب بثلاث مراحل ، تزامنت مع المراحل الثلاث التى مر بها القرآن الكريم :-

تمثيل نسبة الاستدعاء



شكل رقم (٤)

مخطط توزيع الحديث القوي في روايات الكاتب

روايات الكاتب

المرحلة الأولى : -

وتمثلت في الروايات الثلاثة الأولى ، وبدأ فيها الحديث النبوي كوجود وليس كاستدعاء ، منخرطاً في سياقات لا تتطلبه ، ومتناقل كعباء على أسلوب الكاتب الفني ، وملفوظاً على ألسنة شخوص لا يمكن أن تتطرق به .

ففي كفاح طيبة ، ينقص سكتنزع شخصية الرسول الكريم ، محمد بن عبدالله ، صلى الله عليه وسلم ، في موقعة بدر ويخاطب ربه آمون قائلاً :

" أيها الرب المعبود ، اقض لنا بالغلبة على هذه العقبة .. وانصر أبنائك المؤمنين ، فلتن تذلهم اليوم لن يذكر اسمك في مثواك المكرم وتغلق أبواب المعبد المطهر " ١١ .
حيث لا تفترق مقولته تلك مع مقولة الرسول الكريم : " ... اللهم إن تهلك هذه العصابة لا تعبد بعدها في الأرض " ١٢ .

ولا شك أن مثل هذا الوجود للحديث النبوي " يدفع القارئ دفعا إلى جو مصر العربية المسلمة ، أكثر مما تساعد على استحضار جو مصر الفرعونية " ١٣ ، الأمر الذي يؤدي في النهاية إلى تضارب الأجواء الروائية وابتسارها .
المرحلة الثانية :

وامتدت من القاهرة الجديدة حتى العسكرية ، وفيها تمايز الحديث النبوي بين سياقات ثلاثة : فتارة يتبدى في سياقات لا تتطلب وجوده ، وتارة يخرط في سياقات أخرى تتطلب وجوده ، وتارة ثلاثة ينداح في تراكيب للكاتب - لغة - بلائية دلالة ، اللهم إلا بوصفه بقايا منتحية من أسلوب الكاتب التراثي .

ومن مثل السياقات التي لا تتطلب وجوده ، ما ورد من حديث نبوي في خان الخليلى ، فعندما عاد رشدي عاكف من عمله في الصعيد ورأى لأول مرة جالسته وأعجب بها ، قرر أن يحادثها ويتعرف إليها ، ويصف لنا الكاتب لحظة اتخاذه القرار هكذا :

١١- نجيب محفوظ : كفاح طيبة ، ص ٣٩ .

١٢- الحديث : " ... اللهم إن تهلك هذه العصابة لا تعبد بعدها في الأرض " ، أخرجه مسلم وأحمد بن حنبل من حديث عمر

ابن الخطاب ، وبسنه في البخاري من حديث ابن عباس .

١٣- د. عبدالمحسن طه بدر : الرواية والأدب ، نجيب محفوظ ، ص ١٥٣ .

"وضع راحتيه حول قذاله كمن ينوي الصلاة وتمتم قللاً : بسم الله الرحمن الرحيم
نويت الحب والله المستعان "١٠٠ .

ولا شك أن مثل هذا الاستدعاء لا يخلو من تعسف في إفسار الحديث النبوي على
العمل في سياق لا يتفق وطبيعته ، بل لا يخلو من ملامح كلريكاتوري ، لا يتفق ودرامية
الانبهار بالجارة .

ومن مثل السياقات التي تتطلب وجوده ، ما ورد من حديث نبوي في قصر الشوق
على لسان السيد أحمد عبدالجواد وجليلة ومحمد غف ، الذين يمثلون شلة الأُس :

" - الله الله ، كل شيء جميل ، لم لا تفتحون النافذتين المطلّتين على النيل ؟ فأجابهم
محمد غف : تفتحان عندما ينقطع مرور السفن الشراعية ، وإذا بليتَم فاستترُوا .. فبادره
السيد أحمد باسمًا .. وإذا استترتم فابتلوا ! "٢٠٠ .

ولا شك أن لاستدعاء الحديث النبوي هنا ، دلالة سياقية تتفق مع جو التعظيم
المفروض على الحياة الخاصة جدا لشلة السيد أحمد عبدالجواد .

وربما يتبدى تناقض السيد أحمد عبدالجواد مع نفسه ، باستدعائه للحديث النبوي وهو
في حالة من السكر والعريضة ، لكن هذا التناقض يتلاشى بقيامه على حياة صاحبه
المتناقضة أصلاً ، ففي الوقت الذي يمارس فيه عربنته ، يفرض أخلاقاً صارمة على
أولاده ، وفي الوقت الذي يخالف فيه الدين ، يقف مع ابنه كمال موقفاً صلباً ، عندما علم
أنه كتب مقالاً عن أن دارون هو أبو البشر ، وطالما أكد انتماءه إلى الإسلام على طول
الرواية .

ولكى تتم الموازنة بين هذاتلك ، نجد التفسير في مرد الكتب عنه ، بعد الموقف
السابق :

١٠- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ١١٥ .

الحديث في بيان صفة الصلاة : " .. فإرفع يديه إلى طو منكبيه بعد إرسالهما .. " أخرجه مسلم من حديث مالك بن الحويرث

٢٠- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٩٦ .

الحديث : " إذا بليتَم فاستترُوا " ، رواه البيهقي والحكم عن ابن عمر .

"واستغفر الله في سره ، عقب النطق بدعابته مباشرة ، لأن هذره وإن كان لا يقف به في سكرة المجون عند حد ، إلا أن قلبه لم يكن ليطمئن ويواصل ابتهاجه ، حتى يستغفر في باطنه صادقا ، عما يعيث به لسانه مازحا " ١ " .

وربما يتبدى الحديث النبوي في سياقات يمثل فيها عفوية السرد ، في احتوائه على بقايا تراثية ، تخلفت في معين الكاتب اللغوي ، عبر رحلته الطويلة في التخلص من الأسلوب التراثي ، من مثل : " ما أمتع هذا الموعد في هدأة الليل ، حيث لا عين ترى ولا أذن تسمع " ٢ ، أو مثل : " إنما الأعمال بالنيات " ٣ .

والحق إن هذا الوجود الذي ربما لا يحمل أية دلالة على الإطلاق ، اللهم كما قلنا في إثبات انتماء الكاتب إلى اللغة التراثية - ابتداء - تبدى في كل رواياته التالية لهذه المرحلة . ففي ليالي ألف ليلة نجد مثل هذا السرد : " وقد سمعت من حكايات الأولين ما لا يخطر على قلب بشر " ٤ . وفي حكايات حارتنا نجد مثلا: " لا تتدخل فيما لا يعنيك " ٥ .

المرحلة الثالثة :

وتتمتد من أولاد حارتنا حتى قشتمر ، وفيها استدعى الحديث النبوي على نحو يخدم سياقات بطريقة دلالية واعية ، فلا نشعر معه بتكلف في الاستدعاء أو بعدم أهمية في السياق أو بنبو عن المضمون .

١- نجيب محفوظ : بين قصصين ، ص ٨٨ .

٢- نجيب محفوظ : لصر الشوق ، ص ٣٠٦ .

الحديث في بيان صفة الجنة : " فيها مالا عين رأت ولا إذن سمعت ولا خطر على قلب بشر " ، أخرجه ابن ماجة والبخاري .

٣- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ١٧٧ .

الحديث : " إنما الأعمال بالنيات " ، رواه عمر بن الخطاب .

٤- نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ١١٦ .

الحديث في بيان صفة الجنة : " فيها مالا عين رأت ولا إذن سمعت ولا خطر على قلب بشر " ، أخرجه ابن

ماجة والبخاري .

٥- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٣٠ .

الحديث : " من حسن إسلام المرء تركه مالا يحبه " ، أخرجه الترمذي وابن ماجة وأحمد بن حنبل وابن ماجة .

ففى قلب الليل نجد سيد الراوى يحاور حفيده بطريقة استحضار ما ورد فى الحديث النبوى عن استنطاق ملكى الموت ، للميت فى قبره ، استجلابا للهيبة والرعبة والوقار :

"- من الذى خلقك ؟

- الله .

- ومن نبيك ؟

- سيدنا محمد .

- هل عرفت الصلاة ؟

- كلا .

- ماذا تحفظ من القرآن ؟

- قل هو الله أحد .

- ألم تحفظ الفاتحة؟

- كلا .

- ولم بدأت نقل هو الله أحد ؟

- لفأنتها فى إخضاع الجن .

- هل تتعامل مع الجن ؟

- نعم كثيرون منهم يقيمون فى كرار بيتنا وهم يملنون مرجوش ليلا !

- هل رأيتهم بعينيك ؟

- كثيرا .

- إنك تكذب على جدك .

- رأيتهم وتعاملت معهم " ١٠ " .

"١٠- -نقيب محفوظ : قلب الليل ، ص ٣٢ .

الحديث : " وأنه ملكان يجلسانه ، فيقولان له :

- من ربك ؟

فيقول :

- ربى الله . -

وفى يوم قتل الزعيم ، يستدعى الحديث النبوى ليتمثل مع القرآن الكريم فى ملفوظ شخصية محتشمى زايد ، متماهيا فى تيار وعيها ، ليشكلا معا المحطة الأخيرة والحقيقة العارية والنبوءة فى قتل الزعيم والأمل فى الخلاص :

" أتمشى فى الشقة بعد تعذر المشى فى الشارع ، القرآن والأغاني ، طوبى لكم يامن اخترعتم الراديو والتليفزيون ، بامية ومكرونة الغذاء ، حبب الله إلى العبادة وجعلت قرعة عيني فى الطعام .. كم من تلميذ قديم لى قد صار اليوم وزيرا ، لا رهبانية فى الإسلام .. ما مثلى ومثل الدنيا إلا كراكب سار فى يوم صائف فاستظل تحت شجرة ساعة من نهار ثم راح وتركها ، كثيرا ما أحادث حفيذى عن الماضى لعله من حيرته يخرج .. وما معنى الإصرار على التمسك ببطل منهزم راحل ؟ ! كيلا تصبح الدنيا فراغا ياجدى . إننى ألقت نظرك إلى أشياء غاية فى الجمال ، - ما أريد الآن إلا شقة ومهرا مناسبا ! ، كيف أستطيع تجنب هموم الدنيا ومعى حفيذى المحبوب ؟ ! ما أجمل كرامات الأولياء " ١٠ .

- فيقولان له :

- مدينك ؟

فيقول :

- دينى الإسلام .

فيقولان له :

- ما هذا الرجل الذى بحث فيكم ؟

فيقول :

- هو رسول الله .

..... ، أخرجه أحمد بن حنبل ، ومسلم ولؤى دود .

١٠- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٢٢ .

الحديث : " حبب إلى من دنياكم ثلاث : النساء والطيب وجعلت قرعة عيني فى الصلاة " ، أخرجه النسائى .

الحديث : " لا رهبانية فى الإسلام " ، أخرجه البيهقى .

الحديث : " ما مثلى ومثل الدنيا إلا كراكب سار فى يوم صائف فاستظل تحت شجرة ساعة من نهار ثم راح وتركها " ،

أخرجه ابن ماجه ولؤى دود وأحمد بن حنبل .

فالجِد يلتفت نظر حفيده إلى أشياء غاية في الجمال ، ويحادثه عن الماضي لعله يخرج من حيرته ، مع تركيزه في دعوته إلى الماضي على العمل ، فلا رهبانية في الإسلام ، لكن الحفيد يرفض لأنه يريد حلاً سريعاً لمشكلته الآتية ، فلا يجد الجد إلا أن يترحم على كرامات الأولياء ، فالجد هنا قال كل شيء برغم أنه لم يقل شيئاً محدداً ، وذلك بفضل استدعاء الحديث النبوي .

أشكال استدعاء لغة الحديث النبوي :

١- نكر متن الحديث النبوي كاملاً دون تخريج :-

مثل :

- " إذا لم تستح فاصنع ما شئت " ١٠ .

- " إن الله جميل يحب الجمال " ٢٠ .

٢- نكر جزء من المتن دون تخريج :-

مثل :

- " إنما الأعمال بالنيات " ٣٠ .

حيث الحديث كاملاً : " إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى ، فمن كانت هجرته إلى دنيا يصيبها أو امرأة ينكحها فهجرته إلى ما هاجر إليه " ، أخرجه مسلم ابن الحجاج والترمذي والبخاري وابن ماجة وأبو داود وأحمد بن حنبل .

٣- نكر البناء الشكلي للحديث :-

مثل :

١- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ١٢٧ .

الحديث : " إذا لم تستح فاصنع ما شئت " ، أخرجه البخاري وأبو داود والترمذي وأحمد بن حنبل .

٢- نجيب محفوظ : بين قصيرين ، ص ٨٥ .

الحديث : " إن الله جميل يحب الجمال " ، أخرجه مسلم بن الحجاج وابن ماجة وأحمد بن حنبل .

٣- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٣٢ .

- "إذا اجتمع موظفان في بلدة كانت مائدة القمار ثالثتهما" ^١ .
حيث الحديث أصلا : " لا يخلون رجل بامرأة فإن الشيطان
ثالثهما " ، أخرجه الطبراني عن سليمان بن بريدة عن أبيه .
- " الخمار للخمار كالبنيان يشد بعضه بعضا " ^٢ .
حيث الحديث أصلا : "المؤمن للمؤمن كالبنيان يشد بعضه بعضا" ،
أخرجه البخاري والنسائي وأحمد بن حنبل ومسلم بن الحجاج .
٤- ذكر ملخص الحديث :

مثل :

- " ألم يحدث رسول الله صلى الله عليه وسلم عن حبه
للطيب والنساء " ^٣ .
حيث الحديث كاملا : " حبيب إلى من دنياكم ثلاث : النساء
والطيب وجعلت قرعة عيني في الصلاة " ، أخرجه النسائي .

٥- تحوير في الحديث :

أ- تحوير في كلمة :

مثل :

- " انكروا حسنات موتاكم " ^٤ .
حيث الحديث صحيحا : "انكروا محاسن موتاكم " ، أخرجه أبو داود
والترمذي .

ب- تحوير في تركيب :

مثل :

^١ - نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ١١٠ .

^٢ - نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٣٤١ .

^٣ - نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤١ .

^٤ - نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٣١٥ .

- "المؤمن لا يلدغ من جحر مرتين" ١.

حيث الحديث أصلا : " لا يلدغ المؤمن من جحر واحد مرتين " ، أخرجه البخارى وأبو داود وابن ماجه وأحمد ابن حنبل .

ويلاحظ مما سبق أن الكاتب لم يأت بالحديث النبوى بهيئته التراثية الكاملة متنا وتخريجاً ، اللهم إلا مرة واحدة منسوباً إلى الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم ، حديثاً دون متن "٢" ، ولقد ورد متن الحديث النبوى كاملاً فى سياقات تطلبت التوقف أمام نصه - لفظاً ومعنى- فى مواجهة السياق ، تحقيقاً للمفارقة "٣" ، أو إقناعاً وتفسيراً للأحداث "٤" ، أو التماساً للتوجه والنصيحة "٥" .

ولقد ورد متن الحديث النبوى مجزأً فى سياقات تطلبت اللمح دون التوقف ، إيماءً فى بيانات تعرف الحديث النبوى بداهة "٦" .

ولقد ورد متن الحديث النبوى محورا أو ملخصا أو ببناء شكلى ، على السنة شخوص ابتعدت كثيرا عن التراث الدينى ، فبدا ملفوظها منه مشوشا "٧" .
كيفية استدعاء لغة الحديث النبوى :

للكتاب فى تسمية استدعاء الحديث النبوى طرق متعددة ، فقد يسميه استشهدا
مستشهدا فى أثناء ذلك بالقرآن والحديث "٨" ، أو يسميه حكمة " إن أجمل حكمة هى التى

١- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤٣٧ .

٢- المصدر السابق ، ص ٤١ .

٣- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٩٦ .

٤- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٢٢ .

٥- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ٧٠ .

٦- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٣٢ .

٧- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤١ .

٨- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ١٤٤ .

تقول "١"، أو غمغمة "ثم غمغم وهو يمضى إلى مكتبته "٢"، أو حديثا "ألم يحدث رسول الله صلى الله عليه وسلم "٣"، أو تمتمة "وتمتم قائلا "٤".

وتفسير تعدد التسميات هنا ، ينطبق على ما فسرنا به تعدد التسميات فى كيفية استدعاء القرآن الكريم ، حيث يرتبط المسمى بمدى قرب الشخصية أو بعدها من التراث الدينى ، فالذى أسمى الحديث حكمة ، محجوب عبدالدايم فى القاهرة الجديدة وأحمد شوكت فى بين القصرين ، محددين بذلك موقفهما المنبث من التراث الدينى ، والذى تبدى فى عدم انتماء الأول وشيوعية الثانى ، والذى أسماه محادثة ، السيد أحمد عبدالجواد ، لأنه لم يقصد متن الحديث فى ذاته ولكن قصد بذكره أن يتهرب من سؤال وجهه إليه الشيخ عبدالصمد ليس إلا .

ولقد أسمى السيد أحمد عبدالجواد الحديث النبوى غمغمة فى بين القصرين أيضا ، ليتلاءم مع جو المدارة الذى فرضه على دكلته لحظة دخول زبيدة العلماة إليه ، فكان يغمغم ويدارى حتى فى الحديث لتصبح متعته خالصة لنفسه ، كذلك فعل رشدى عاكف فى خان الخليلى ليتواءم ذلك مع حديثه مع نفسه .

١- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ٧٠ .

٢- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٨٥ .

٣- المصدر السابق ، ص ٤١ .

٤- نجيب محفوظ : خان الخليلى ، ص ١١٥ .

٣- توظيف لغة التراث الصوفى :

يمثل التراث الصوفى ، اللغة التى تلفظ بها الصوفيون على مر العصور ، مفردات وتركيب ونصوصا ، تعبيراً عن مكونات نفوسهم وصلتهم بالذات العليا وعلاقتهم بالناس . ولقد استقرت هذه اللغة وجوداً ، بحيث شكلت معينا لغويا خاصا بها ، له مفرداته الخاصة ومصطلحاته المميزة ، ونسقه فى التعبير .

ولقد وردت لغة التراث الصوفى (٤٥ مرة) فى (١٥ رواية) من روايات الكتاب دون (٢٠ رواية) . (انظر جدول رقم ٧ ، ص ٣٦) .

والملاحظ من جملة الاستدعاءات كما وضحت فى الشكل رقم (٥) :-

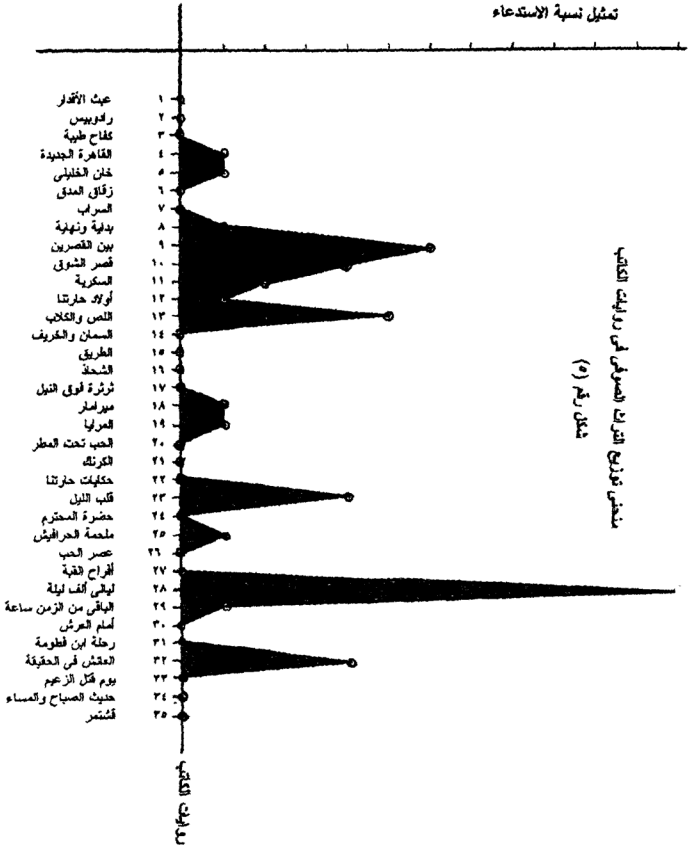
١- عدم ورودها فى الروايات التى لم ترخر بشخص مفترض فيها أن تتطرق بملفوظ صوفى لما تتمتع به من حس صوفى كالروايات التاريخية ما عدا العائش فى الحقيقة ، وبعض الروايات التى تنطلق من بينات شعبية أو توجهات فكرية وفلسفية وأندولوجية مثل : زقاق المنق والسراب والسمان والخريف والطريق والشحاذ وثثرة فوق النيل والحب تحت المطر والكرنك وحكايات حارتنا وحضرة المحترم وأفراح القبة ورحلة ابن فطومة ويوم قتل الزعيم وحديث الصباح والمساء وقشتمر .

٢- زيادة نسبة وجودها فى الروايات التى زخرت بشخص صوفية توجهه والتكوين ، كالحلص والكلاب (٥ مرات) وليالى ألف ليلة (١٢ مرة) وبين القصيرين (٦مرات) وقصر الشوق (٤ مرات) وقلب الليل (٤ مرات) والعائش فى الحقيقة (٤مرات) .

٣- قلة نسبة وجودها فى بعض الروايات ، بوصفها بقايا متحية فى أسلوب الكاتب مما يؤكد انتماءه إلى معين الثقافة الإسلامية فى بعدها الصوفى ؛ دون أية دلالات سياقية مثل ما ورد (مرة واحدة) فى كل من القاهرة الجديدة وخان الخليلى وبداية ونهاية ولولاد حارتنا وميرامار والمرايا وملحمة الحرافيش والباقي من الزمن ساعة .

وفى تتبعنا لطبيعة انخراط لغة التراث الصوفى فى روايات الكاتب ، لم نجد لها وجوداً فى المرحلة الأولى والتى مثلتها الروايات التاريخية الأولى ، أما فى المرحلة الثانية والتى تمتد من القاهرة الجديدة حتى المسكينة ، فقد أدخل فيها الكاتب لغة التراث الصوفى بصورة ليس لها مسوغ ظاهر .

تمثيل نسبة الاستدعاء



ومن السياقات التى تمثل ذلك ، ما ورد فى القاهرة الجديدة على لسان محبوب عبدالدايم ، الأفاق ، الوصولى ، الديوث ، وهو فى أشد حالات فقره ، عندما لم يجد شيئا يفتته ، حين راح يتذكر متصوفى الهند ومفردات المتصوفة : الجوع - الأكم - الصبر - اللذة :

"وراح - وهو يتناول طعامه - يذكر ما يقال عن سير متصوفى الهند وعجب كيف يقاومون الجوع تلك المقاومة الخارقة وكيف يصبرون على الأكم ذلك الصبر المر ويجنون فى هذا وذلك لذة عالية ... رباة لشد ما احتارت هذه الكلمة البديعة "اللذة" بين أمزجة البشر ، أما هو فلنفته بينة وحرمانه بين كذلك "١٠".

ولنا أن نتساءل : ما علاقة متصوفى الهند بالسياق وبمحبوب عبدالدايم ، لدرجة أن يستدعى مفرداتهم ؟ هل هو الجوع فقط أم ذهن الكاتب وثقافته التى يحاول استعراضها ؟ فلا جوع محبوب عبدالدايم يرقى لجوع المتصوفة - منطلقا وانتهاء وشخصية وتكويننا - ولا حالته النفسية ترقى لحالتهم ، ولا السياق يستجلبهم . ثم ، لماذا يذهب محبوب عبدالدايم بذاكرته إلى الهند ويكبدها وعشاء السفر حيث المتصوفة ، ولا يذهب بها إلى القناطر ، حيث فقر والده الضارب حتى النخاع ، مرشحا لياه لحمل لواء الصبر دون متصوفى العالم أجمع .

ولا حاجة بنا ، للتأكيد أن الرابط تم هنا فى ذهن الكاتب ، محاولة منه لاستعراض ثقافته وإثبات معلومة غنت له ، أثناء سرده الروايات دون حاجة سياقية .

وفى المرحلة الثالثة والتى امتدت من أولاد حارثتا حتى قشتمر ، انخرطت لغة التراث الصوفى فى سياقات تطلبت وجودها ، وتمثل ذلك واضحا جليا فى اللص والكلاب وليالى ألف ليلة .

ولنختار ليالى ألف ليلة نموذجا ، حيث تتقاطر اللغة الصوفية على لسان الشيخ عبدالله البلخي ، رودا على مريديه ، دون تكلف أو قسر فى السياق ، لدرجة تظن معها أن هذه الردود من تأليف الكاتب وليست مستقاة من لغة التراث الصوفى .

وفى حديثه مع السندباد ، الذى آتاه مودعا ، بعد أن عزم على الرحيل مرة أخرى

لأنه لم يألف الاستقرار والدعة حيث الوطن والنعيم ؛ تتبدى ردوده ، التى تصل التراث بالمبداق الروائى ، محملة بالإجابة دون إفصاح وتوضيح :

٠ - ماذا دفعتك إلى ياسندباد ؟

فأطال الصمت كفاصل بين الادعاء والحقيقة ثم همس :

- القلق يامولاي ..

.....

فقال الشيخ :

- أفصح يا سندباد .

- كأنما تلقيت دعوة من وراء البحار !

فقال السندباد :

- رأيت فى الحلم الرخ يرغرف بجناحيه ..

فقال الشيخ :

- لعلها دعوة إلى السماء ..

فقال فى تسليم :

- إني من رجال البحر والجزر .

فقال الشيخ :

- (اعلم أنك لا تتأهل درجة الصالحين حتى تجوز ست عقيات ، لولاها أن تغلق باب

النعمة وتفتح باب الشدة ، والثانية أن تغلق باب العز وتفتح باب الذل ، والثالثة أن تغلق

باب الراحة وتفتح باب الجهد ، والرابعة أن تغلق باب النوم وتفتح باب المسهر ، والخامسة

أن تغلق باب الغنى وتفتح باب الفقر ، والسادسة أن تغلق باب الأمل وتفتح باب الاستعداد

للموت)^{١٠} .

فقال بأدب :

- لمست من هؤلاء الصفوة ولكن باب الصلاح يتسع لآخرين ...

^{١٠} - ورد هذا القص فى طبقات الصوفية لأبى عبد الرحمن السلمى ، ص ٣٧ ، ٣٨ ، منسوبا هكذا : " سمعت منصور بن

عبدالله يقول : سمعت محمد بن حامد يقول : سمعت أحمد بن خضرويه يقول : قال إبراهيم بن آدم ، لرجل فى الطواف : " .

فقال الشيخ :

- (اطلع الله على قلوب أوليائه فمنهم من لم يكن يصلح لحمل المعرفة حرفا فشغلهم
بالعبادة)^{١٠}.

.....

فقال الشيخ :

-(طوبى لمن كان همه هما واحدا ولم يشغل قلبه بما رأت عيناه وسمعت أذناه)^{١١}
فهوى السندباد على يده فقبلها..... وكان السندباد قد شرب عشرة أطنان من
الخير^{١٢}.

ويتضح من صغر هذه الردود ، أنها انخرطت فى النص الروائى وكأنها جزء منه ،
لا يختلف عضويا عنه ، بحيث تواءمت مع ملفوظ شخصية البلخى الصوفية ومع اتجاه
كلام الصوفيين المجازى ، المرتبط بالواقع ، بخيوط واهية تحمل من معانى التورية الكثير
ويلتفت يحيى حتى إلى صرامة مطابقة استدعاءات لغة التراث الصوفى فى روايات
الكاتب للسياق الروائى قائلا : " بنى والله لحائثر كيف استطاع (الكاتب) أن يستخرج من
كتب التصوف المطولة هذه الخلاصة البديعة التى أجراها على لسان الشيخ وجعلها مطابقة
لأحداث القصة " ^{١٣}.

أشكال استدعاء لغة التراث الصوفى :-

١- استدعاء المتن دون تخريج :

- مثل الأمثلة السابقة .

^{١٠}- ورد هذا النص فى طبعات الصوفية لأبى عبد الرحمن السلمى ، ص ٧١ ، منشورا هكذا : سمعت أبا عمرو محمد بن

أحمد بن حمدان يقول : قال أبو زيد :

^{١١}- ورد النص فى المصدر السابق ، ص ٧٤ ، منشورا هكذا : " بهنداد (أبو يزيد البسطامى) ، قال أبو يزيد :

^{١٢}- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ .

^{١٣}- يحيى حتى : الاستنكية والديناميكية فى أدب نجيب محفوظ ، الملحق الأدبى للمساء ، ع ٢٠٦ فبراير ١٩٦٣ م .

٢- استدعاء معنى المتن :

مثل : - " مهلا يا باشا ، لقد أخبرتني يوما عن الصوفى
الذى تاب سبعين مرة ، أليس معنى هذا أنه أُنْذِب
سبعين مرة "١" .

ولا شك أن استدعاء النص كاملا ، يشكل فرضا لهيئته - ألفاظا وتركيب - على
السياق الروائى ، وتأكيدا لمنطقه الصوفى وأثره الدلالى، وشكا فى معرفة الناس به إيماء.
ولا شك أيضا أن استدعاء معناه - كما سبق - يبين بعد كلنا الشخصيتين عن
الانخراط فى الصوفية الحقّة وأن ما تمّ كان ادعاء .

كيفية استدعاء لغة التراث الصوفى :-

دائما يستدعى الكاتب التراث الصوفى على هيئة قول " قال سيدى "٢" ، أو " ردد
قول القائل "٣" ، أو " يذكر ما يقال عن سير متصوفى الهند "٤" ، أو " قال الشيخ
البلخى "٥" ، أو " إليك قول رجل مجرب "٦" .

ومما لا ريب فيه أن اختيار لفظ القول ، يدل على ما انتصف به التراث الصوفى فى
تاريخه الطويل ، من أنه جملة الأقوال التى تُلَفَّظُ بها المتصوفة على اختلاف مشاربهم ،
كذلك فى استخدام لفظة القول ، ما يصعب نمسبة القول إلى صاحبه فى التراث بطريقة
تخرجية مؤكدة ، مما يعمق اندياح الشخصية فى القول أكثر من اهتمامها بالقتال .

١- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٣٥٧.

٢- نجيب محفوظ : القاص والكتاب ، ص ٧٠ .

٣- المصدر السابق ، ص ٣٢ .

٤- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ٥ .

٥- نجيب محفوظ : ليلى ألف ليلة ، ص ٢٦١ .

٦- المصدر السابق ، ص ٢٧١ .

٤- توظيف لغة الكتاب المقدس .

أحب أن أثير بداية ، إلى أنه كان متوقعا من قبل الباحث ، أن يتم استدعاء لغة الكتاب المقدس على ألسنة شخصيات مسيحية عدة حفلت بها روايات الكاتب، مثل: رفعت قلنس المسيحي الديانة في السكرية أومريانا المسيحية الديانة في ميرامار؛ لكن ذلك لم يحدث بصورة واضحة ، وما تم استدعاؤه من لغة الكتاب المقدس تردد على ألسنة شخوص مسلمة الديانة مثل : جلال عبد ربه في ملحمة الحرافيش ، وكمال عبد الجواد في قصر الشوق ، ورشدي عاكف في خان الخليلى ، وطلبة مرزوق في ميرامار ، وكامل رؤبة لاذ في السراب ، وجمصة البلطى في ليالى ألف ليلة .

ولا تعليل عند الباحث لذلك إلا فى إثبات اندياح الكتاب المقدس فى معين حضارة المسلمين ، جنبا إلى جنب مع القرآن الكريم والحديث النبوى والتراث الصوفى بحكم المعايشة والاختلاط والجوار .

والملاحظ من جملة استدعاءات لغة الكتاب المقدس فى روايات الكاتب ، كما هى واضحة فى الشكل رقم (٦) ؛ أنها وجدت فى (١١ رواية) من روايات الكاتب ، بمعدل مرة واحدة لكل رواية ، دون (١٤ رواية) لم توجد فيها. (انظر جدول رقم ٧، ص ٣٦). والمستنتج من ذلك أنه لم يشكل فى وجوده أية دلالة فى الكم بقدر ما سلك طريقة عشوائية كيفما اتفق .

وفى تتبعنا لطبيعة انخراط الكتاب المقدس دلاليا فى روايات الكاتب ، لم نجد أنها تمايزت إلى مراحل فى الاستدعاء ، تنوعت عبر إبداع الكاتب ، بقدر ما تفرقت عشوائيا هنا وهناك بدلالات قد تكون ميساقية فى بعض الأحيان ، وغير ميساقية فى أحيان أخرى .

ففى خان الخليلى ، نجد رشدى عاكف يصارحنا بنصائح فى مغازلة النساء :
" لا يجوز لمن يتصدى للحب أن يعرقل جهاده بالحياء أو بالجزع أو بالخوف ،
انم كرامتك إذا كنت فى أثر امرأة ، لا تغضب إذا عنتك ولا تحزن إذا مبيتك ، فالتعنيف
والسب من وقود الحب ، وإذا ضربتك امرأة على خدك الأيسر فأمر لها خدك الأيمن

تمثيل نسبة الاستدعاء



مفحنى توزياع الكتيب المقدس فى روابك الكتابى

شكل رقم (١)

وأنت أنت السيد في النهاية "١٠"

فتتسامى هذه النصائح بفعل قول المسيح المضمن ، وترتفع به ومعه لتكمغا معا بالقداسة والأهمية والوقار ، وربما تضافرت كلمة السيد في تعميق هذا الأثر ، فضلا عما تقويه خلفية الاستدعاء ، من أن المرأة هي الشر الذي لا يقاوم ، وبذا يفيد الاستدعاء في سياقه دلاليا .

ومن الاستدعاءات التي اعتبرها الباحث ، ذات دلالة غير سياقية ، ما ورد في ليالى ألف ليلة على لسان جمصة البطلى كبير الشرطة ، وهو يحادث زوجته رسمية ، بشأن جاريته القديمة أم السعد التي جاءت إليه من أجل تقديم التماس للحاكم برد أملاك الأسرة إليها هكذا :

"- أرملة مسكينة ولكن .

....

- ولكن زيارتها لنا تضر بمركزى .

- حالها تقطع القلب.

- هكذا حال الدنيا يارسمية ، ولكن ما لله لله !

- جاءت بأمل أن تعينها على تقديم التماس للحاكم برد أملاك الأسرة .

فهتف :

- يالها من جاهلة "٢٠".

ولا شك أن كل تراكيب الممرود السابق لا تحيل إلى دلالات خارج السياق ، ما عدا

التركيب " ما لله لله " ، الذى يستجلب تباعا مقولة المسيح " أعطوا إذا ما لقيصر لقيصر

١٠- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ١١٥ .

الاستدعاء هو : " ولما لنا فاقول لكم لا تقوموا الشر ، بل من لكم على خدك الأيمن فعول له الآخر أيضا " ، الكتاب

المقدس : إجيل متى ، الإصحاح (٥) ، الآية (٣٩).

٢٠- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٤٢ ، ٤٣ .

وما لله لله " ١٠ " ، فيستجلب معه قاتله وعصره والسؤال عن سبب وجوده ودواعي ذلك ، وترجع معه شخصية جمصة البلطى التى ما استشهدت فى الرواية بشيء إلا هذه المقولة رغم إسلامها الظاهر وتوجهاتها الصوفية .

ولعل من الأمثلة التى اعتبرت ذات وجود دلالى ، ما ورد فى مرامار وملحمة الحرافيش من مفردات اشتهرت بين دفتى الكتاب المقدس من مثل : الصلب - اللعنة - الحياة الأبدية ، حيث استغلت هذه المفردات فى مرامار - تكأة - لإظهار جدل الحقائق وعبثية الخلق ، وتبيان الضياع فى نفوس الرجال ، رغم وصولهم إلى المرفأ الأخير من محطة العمر ، فهذا طلبة مرزوق يسأل مريانا بعد الكأس الأولى :

" - منذأ يحدثنى عن حكمة الله فى خلقه .

فهتفت مريانا مرحبة بتغيير مجرى الحديث :

- حاسب أن تكفر يا طلبة بك !

فأشار إلى تمثال العنراء وسأل:

- خبرينى يامسينتى لماذا رضى الله بأن يصلب ابنه ؟

فقالت بجد :

- لولا ذلك لحت بنا اللعنة !

فضحك طويلا ثم قال :

- ألم تحل بنا اللعنة بعد ؟ " ٢٠ " .

وفى ملحمة الحرافيش ، يستدعى جلال عبد ربه مفردات من لغة الكتاب المقدس لتكون بمثابة العنوان والشعار والتلخيص ، عندما شعر بقوة وتحقق إمكانية خلوده وبأنه نجح أخيرا فى التخلص من شبح الموت وانتصر على الزمن :

" وقف جلال عاريا أمام نافذة مفتوحة فى آخر يوم من العام المكتوب، استقبل شعاع

١٠- الكتاب المقدس : إجيل متى ، الإصحاح (٢٢) ، الآية (٢١) .

٢٠- نجيب محفوظ : مرامار ، ص ٤٨ .

نظر : حديث يسوع عن صلبه وانشاور لسه يسوع وقله ، الكتاب المقدس : إجيل متى ، الإصحاح (٢٦) ، الأيات :

شمس مغسولا برطوبة الشتاء ، وتلقى نغمات باردة من ريح مثالية ، أن للمتصير أن يجنى ثمرة تصبره ، أن لليل الضنى والإرهاق أن ينتهى ، لم يعد جلال عبد ربه الإنسان الفانى ، إنه ثمل بروح جديدة ، تملأ أعطافه ، تسكره بالإلهام ، تتفحه بالقوة والثقة ، بوسعه أن يحدث نفسه فيحدث الآخر فى آن ، وأن يثق كل الثقة بما يهمس فى ضميره ، انتصر على الزمن بعد صمود أمامه ، وجها لوجه بلا رفيق ، لاخوف منه بعد اليوم ، فليهدد غيره بجريانه المنحوس ، لن يبتلى بالتجاعيد ، ولا بالشيب ولا بالوهن ، لن تخونه الروح ، لن يحمله نعش ، لن يضمه قبر ، لن يتحلى هذا الجسد الصلب ، لن يتحول إلى تراب ، لن يذوق حسرة الوداع ، تجول عاريا فى الحجرة وهو يقول بطمأنينة : مباركة هذه الحياة الأبدية"^١.

أما عن أشكال استدعاء لغة الكتاب المقدس وكيفيته ، فقد تبدت نثرا فى أسلوب الكاتب أو فى تيار وعى شخصه ، بلا أى إشارة إلى أنها من الكتاب المقدس .

^١ - نجيب محفوظ : ملحمة المرافيش ، ص ٤٢٨ .

الاستدعاء هو : " هذه هي الحياة الأبدية .. " ، الكتاب المقدس : إنجيل يوحنا ، الإصحاح (١٧) ، الآية (٢) .

المبحث الثاني : توظيف لغة التراث الألبى .

لا شك أن للتراث الألبى^{١١} أهمية خاصة فى تكوين نجيب محفوظ الثقافى والفكرى، حيث ينتسب إليه - أصالة - منذ الصغر ، قراءة وفهما واستيعابا .
ولقد أسهب الكاتب فى حديثه^{١٢} مع فؤاد دواره عن الكتب والكتاب والشعر والشعراء والقصص والقصاصيين الذين تأثر بهم وعشق أعمالهم ، سواء أكانوا من العرب أم من الأجانب .

ولا شك أن اللغة التراث الألبى تميزا واضحا ، عبر تشكيلاتها المختلفة ، سواء أكانت شعرا أم نثرا ، عرفت به وعرف بها واستقرت شهرة وهوية .
ولقد استدعى نجيب محفوظ كثيرا من تراكيب لغة التراث الألبى ، وضمها فى صلب نسيج لغته الروائية .

وما تم تحديده بالفعل منها ، لندرج تحت ثلاثة روافد :

١- لغة الأشعار .

٢- لغة الأقوال المأثورة .

٣- لغة القوالب التقليدية الفصيحة .

والأمر - تفصيلا - فيما يلى ..

^{١١} - قظر جنول رقم ٨ ، ص ٣٧ .

^{١٢} - قظر : فؤاد دواره : حشرة لباة يتحدثون ، دار الفكر ، القاهرة : ط ٢ ، ١٩٦٢م ، ص ٤٤٠ وما بعدها .

١- توظيف لغة الشعر .

لعل من المهم أن نؤكد ملحوظة هنا - قبل التعمق في البحث - وهى أن الأشعار انخرطت في سرد الكاتب وحواره - لغة - بقدر ما ترددت على ألسنة شخوصه الروائية - نصوصا - من مثل ما ورد في الحوار التالى فى يوم قتل الزعيم :

"فقال ساخرا : - المصائب نقل حدثها بالكناثر، فتتكسر النصال على النصال "١٠.

والذى هو إعادة صياغة لببيت المتنبى :

فصرت إذا أصابتى سهام ** تكسرت النصال على النصال

وذلك ، حتى إذا تحدثنا عن زيادة نسبة وجود الأشعار أو قلتها فى رواية ما ، وضعنا فى اعتبارنا سرد الكاتب قبل شخوصه ، خشية استتكار زيادة نسبة وجود الأشعار فى روايات لم تتلفظ شخوصها بتاتا بالأشعار .

والملاحظ من جملة استدعاءات الأشعار فى روايات الكاتب ، كما ظهرت فى الشكل

رقم (٧) :-

١- أن عدد مرات الاستدعاء (٤٤ مرة) . (انظر جدول رقم ٨ ، ص ٣٧)

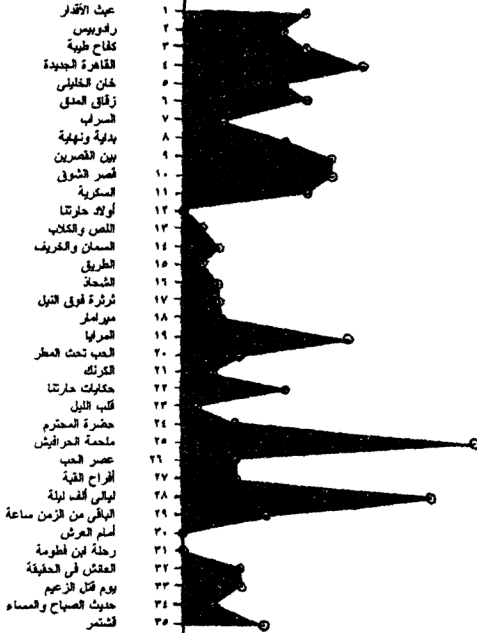
٢- أنها ورنيت فى (٣٢ رواية) دون (٣ روايات) .

٣- أن عدم ورودها تم فى الروايات التالية : أولاد حارتنا - أمام العرش - رحلة ابن فطومة .

٤- أن زيادة نسبة ورودها تمت فى الروايات التى وظفت الموروث الشعبى مثل : ملحمة الحرافيش (١٤ مرة) ، وليالى ألف ليلة (١٢ مرة) ، وفى الروايات التى اعتمدت على كثرة الشخوص فى بناءها مثل : القاهرة الجديدة (٩ مرات) ، خان الخليلي (٥ مرات) ، زقاق المدق (٦ مرات) ، بداية ونهاية (٥ مرات) ، الثلاثية { بين القصرين (٧ مرات) ، قصر الشوق (٧ مرات) ، السكرية (٦ مرات) } ، المرايا (٨ مرات) ، حكايات حارتنا (٥ مرات) ، وفى الروايات التاريخية الأولى : عبث الأكدار (٦ مرات) ، رادوبيس (٥ مرات) ، كفاح طيبة (٦ مرات) .

٥- أن قلة نسبتهما تمت فى الروايات التى اعتمدت على توجهات فكرية أو فلسفية أو

تمثل نسبة الاستدعاء بالقسمه على (١٠)



شكل رقم (١٧)

مناخى توزيع الشكر في رؤايات الكليات

أيديولوجية مثل : السراب (مرتين) ، السمان والخريف (مرتين) ، الطريق (مرة واحدة) ، الشحاذ (مرتين) ، ثثرة فوق النيل (مرتين) ، ميرامار (مرتين) ، الكرنك (مرتين) ، قلب الليل (مرة واحدة) ، اللص والكلاب (مرة واحدة) .

والمستنتج من جملة الملحوظات السابقة ، أن الأشعار ارتبطت - دوماً - بلغة الكاتب سرداً ووصفاً وحواراً ، مما يبين عمق اتصاله بالتراث الأدبي ، وأن ما كان من زيادة نسبة استدعائها في ملحمة الحرافيش وليالي ألف ليلة ، إنما يرجع إلى محاولة الكاتب تحقيق الموازنة التراثية مع بناء الشكل الشعبي لليالي العربية في جزئية استخدام الأشعار . كذلك ما كان من زيادة نسبة الاستدعاء في الروايات التي اعتمدت على كثرة عدد الشخص في البناء ، نتيجة لتعدد مشارب الشخص وثقافتها ، الأمر الذي لا يخلو من وجود شخصية أو شخصيتين تستخدم الأشعار ، محاولة منها لإظهار ثقافتها أو استسهادا منها لضرب النموذج وتفقى المثال ، إما للتذكرة أو للعتة أو تفسيراً لغوامض الأشياء أو حسماً لجدل طالت مناقشته .

أما ما كان من زيادة نسبة الأشعار في الروايات التاريخية الأولى ، فليس السبب يرجع في ذلك إلى التاريخ ، وإلا لظلت النسبة زائدة في الروايتين التاريخيتين الأخيرتين ، لكن السبب يرجع إلى طبيعة لغة الكاتب في تلك المرحلة والتي اعتمدت كلية على لغة التراث الديني والأدبي ، لذا كان معظم ظهور الأشعار في سرد الكاتب دون ملفوظ شخصه .

ولعل ما كان من قلة نسبة الاستدعاء أو عدمها في الروايات التي اعتمدت على توجهات فكرية أو فلسفية أو أيديولوجية ؛ ما حدثناه - سلفاً - من محاولة الكاتب خلق لغة محايدة ، تبتعد في صياغتها عن أى تركيب يمكن أن يحيل إلى دلالات أخرى خارج السياق الروائي ، الذي يريد الكاتب إبراز دلالاته .

وفي تتبعنا لطبيعة انخراط الأشعار في روايات الكاتب ، وجدنا أنها مرت بثلاث مراحل - :

المرحلة الأولى :

وتتمثل في الروايات التاريخية الأولى ، وفيها تخرطت الأشعار في السرد والحوار ، بوضع لا تتفق دلالاتها فيه مع السياق الروائي .

فمن مثل ما ورد فى سرد الكاتب ، فى عبث الأقدار " ويسكن جوفها رفات الأباء والأجداد "١٠ ، حيث يستجلب تباعا بيتى أبى العلاء :

وقبيح بنا وإن قدم العهد ** هوان الأباء والأجداد

سر إن اسطعت فى الهواء رويدا ** لا اختيلا على رفات العباد

لا سيما ولقطة " رفات " تتقاطر فى البيت الثانى مباشرة بعد لفظتى " الأباء والأجداد" فى البيت الأول.

ويستجلب معه أيضا السؤال عن سبب وجود شعر أبى العلاء فى العصر الفرعونى، والإجابة التى تحدد ذلك بذهن الكاتب ، والنتيجة التى تؤدى إلى ظهور شخصية الكاتب فى النص الروائى .

ومن مثل ما ورد فى حوار الكاتب فى عبث الأقدار ، على لسان مرى سى عنخ وهى تحدث دنف :

"- هل بلغك ما تنقلته الألسن حيننا من الزمن ؟

- ياعجبا لا يخفى شئ فى مصر وإن كان من أسرار القصر الفرعونى ولكنك علمت شيئا وغابت عنك أشياء"١٢.

حيث يتوارد إلى الذهن - تباعا - البيت الشعرى :

قل لمن يدعى فى العلم معرفة ** علمت شيئا وغابت عنك أشياء

ويستتبع ذلك السؤال عن سبب ظهوره على لسان الأميرة مرى سى عنخ و معرفتها به ، وهى سابقة له بآلاف المنين ، والإجابة التى تحدد ذلك أيضا ، بإعمال ذهن الكاتب الذى يصادر على شخوصه حرية النطق بما ترسمه طبيعة تكوينهم التاريخى ، وينطق بدلا منهم بكلام لا يمكن أن يتفق مع الجو التاريخى الذى كتبت فيه الرواية ولا مع السياق الذى انخرطت فيه الألفاظ .

١٠- نهب محفوظ : عبث الأقدار ، ص ٦.

١٢- المصدر السابق ، ص ١٨٥.

المرحلة الثانية :

وتمتد من القاهرة الجديدة حتى السكرية ، وفيها يتأرجح الكاتب فى استخدامه للأشعار ، بين استخدام توضع فيه الأشعار فى سياقات لا تتطلب وجودها ، وآخر توضع فيه الأشعار فى سياقات تتطلب وجودها .

ومن الاستخدامات التى وضعت فيها الأشعار فى سياقات لم تتطلب وجودها ، ما ورد فى سرد الكاتب فى خان الخليلى بعد أن انتهت الأسرة من دفن رشدى عاكف فقيدها الحبيب :

" هكذا غاب عزيز وانتهت حياة ! بين انتباهة عين القبر وغمضتها بغيب حبيب إلى الأبد ، فلا تغنى عنه الدموع ولا الحشرات "١٠ .

حيث سيستدعى ذلك - بلا شك - البيئتين الشعرين التاليين :

دع الأمور تجرى فى أعنتها ** ولا تتامن الليل إلا وخالى الببال

ما بين طرفة عين وانتباهتها ** يغير الله حالا بعد حال

ويستدعى معه بروز شخصية الكاتب ، فضلا عن بروزها أصلا فى طريقة التعليق التى ظهر بها السرد والتى ابتدأها بقوله (هكذا) .

كذلك تبدى استخدام الشعر بدلالة غير سياقية فى حوار محبوب عبدالدايم مع نفسه فى القاهرة الجديدة ، حينما اعتصره الجوع :

" أيموت جوعا فى هذه الدنيا ؟ ... وبدا له سؤاله غريبا نافرا ، وضحك هزءا

وسخرية وتحديا ، وقال متحديا : ألموت جوعا ؟ فلا نزل القطر ، فلا نزل القطر "١١ .

ولا غرابة فى استخدام محبوب للشعر ، فهو خريج جامعة ، ولكن ما نوعية هذا الشعر ؟ أى قطر هذا الذى يريد له ألا ينزل فى القاهرة الجديدة ؟ القاهرة النيل والمياة المتدفقة ليل نهار من صنابير لا تنفلق ، وأى داع إلى هذا ، وببيت لبي فراس الحمدانى :

معللتى بالوصل والموت دونه ** إذا مت ظمأنا فلا نزل القطر

يعبر عن بيئة غير البيئة وسياق غير السياق ؟ اللهم إذا كان ذهن الكاتب ، هو الذى صادر

١٠- نجيب محفوظ : خان الخليلى ، ص ٢٤٥ .

١١- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ٨١ .

على بطله حرية التفكير وحرية النطق ، مما استتبع معه ظهور الكاتب فى السياق فضلا عن عدم مطابقة ملفوظ الشخصية للسياق .

ولعل من الاستخدامات التى اعتبرها الباحث ، ذوات دلالة سياقية فى هذه المرحلة ، ما ورد فى سرد الكاتب فى خان الخليلي ، حين نجد أحمد عاكف يحدث نفسه :

" وقال لنفسه وهو يذكر والديه : إن سعادتنا بأحبائنا اليوم مرتنهة بالدموع التى نسكبها على فراقهم غدا ، وطفى يردد بيت لبي العلاء :

ومن لم تبيته الخطوب فإنه ** سيصبحه من حادث الدهر صابح " ١٠ .

حيث يتفق استدعاء الشعر هنا ، مع الموقف المأساوى الذى تعرضت له الأسرة فى فقد حبيبها رشدى مريضا بالسل ، فضلا عن مواعمة أيضا مع ما اشتهر به أحمد عاكف من ثقافة وسعة قراءة وإطلاع ، جعلت من تداعى الأشعار على لسانه أمرا طبيعيا .

ومع ذلك فثمة ملحوظة ظلت مقلقة للسياق ، حين جعل الكاتب أحمد عاكف ينطق حواراه فى السرد الروائى الذى هو لغة الكاتب ، دون جعله حوارا حرا خالصا لذاته مع ذاته .

كذلك من الاستدعاءات التى اعتبرت ذوات وجود سياقى ، ما ورد فى القاهرة الجديدة فى حوار محبوب عبدالديم مع سالم الإخشيدى :

" وتحول الإخشيدى إليه وقال :

- هكذا أقضى نهاري ، ثم أستأنف ليلا فى قصر البك !

وتساءل محبوب فى سره حائقا :

- هل تريدنى أن أدعو الله أن يريحك من عملك .

ثم قال بملق مبتسما :

- على قدر أهل العزم " ٢٠ .

حيث يتوأم شطر بيت المتنبى هنا :

على قدر أهل العزم تأتي العزائم ** وتأتى على قدر الكرام المكارم

١٠- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٢٥٠ .

٢٠- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ٦٦ .

مع شخصية محبوب عبدالديم ، خريج الجامعة ، ومع السياق الذى انخرط فيه ، تحقيقا للنفاق الذى يتجلى فى أعظم صوره عندما يكون هناك تطرف فى المفارقة .
المرحلة الثالثة :

وتمتد من أولاد حارتنا حتى قشتمر ، وفيها استخدمت الأسعار بدلالات اتفقت وطبيعة السياق ، سواء أكان ذلك فى السرد أم فى الحوار ، حيث لجأ الكاتب إلى تحويل سرده ، إلى طريق الروى أو إلى طريق نيار الوعى .
فها هى رنده سليمان مبارك تروى ما حدث لها فى يوم قتل الزعيم ، بلغتها الخاصة التى هى بلا شك لغة الكاتب ، ذاكرة بعض تراكيب من شعر امرئ القيس فى بيته المشهور :

مكر مفر مقبل مدبر معا ** كجلمود صخر حطه السيل من عل .
فلا تشعر بقلق فى خرط التركيب الشعرى فى السياق ، على اعتبار أن الكاتب ظل مختبئاً تحت لسانها ، ومن ثم بدت التراكيب الشعرية متفقة مع شخصيتها المتعلمة ، الأمر الذى ماكان له أن يحدث لو سرد الكاتب عنها :

"إنه مفاجأة ومفاجأة صاعقة قذفها السيل من عل ، ولا وجود للحب إلا فى لحظته" ١٠ .
حيث مستبدى حينئذ شخصيته ، بارزة جنباً إلى جنب مع التركيب الشعرى .
وما هو الشيخ عبدالله البلخى فى ليالى ألف ليلة ، يحاور السندباد الذى قرر الرحيل مرة أخرى - نتيجة لرؤية ، شاهد فيها للرخ يرغرف بجناحيه - رغم ما يتمتع به من استقرار وسط أحبائه ومال ينعم فيه ، فيكون الشعر بمثابة التلخيص لما يعثور نفسية السندباد من آلام ، بل لحياة السندباد نفسها :
"فردد الشيخ :

لنا فى الغربة أبكى ** ما بكت عيني غريب
لم أكن يوم خروجي ** من بلادى بمصيب

عجبا لى ولتركى ** وطننا فيه حبيبي **^{١٠}

ويكون الشعر ، الذى هو صوفى ، متقفا مع جملة ما ينطق به الشيخ البلخى من أقوال صوفية ، مؤيدا لدوره فى السياق وصولا " إلى المضمون الذى سعى إليه دون أن يتدخل بتقرير هذا المضمون " ^{٢٠} .

أشكال استدعاء لغة الأشعار :

١- استدعاء بعض أبيات معا :

مثل : " سمعته يترنم بقول بشار :

بعثنا لهم موت الفجاءة إنا ** بنو الموت خفاق علينا سبائبه

فراحوا فريق فى الأسار ومثله ** قتيل ومثل لاذ بالبحر هاربه " ^{٣٠} .

٢- استدعاء بيت مفرد :

مثل : يقول الشريف :

"عندى رسائل شوق لست أنكرها ** لولا الرقيب لقد بلغتها فاك " ^{٤٠}

٣- استدعاء شطر بيت :

مثل :

"- وما جنيت على أحد " ^{٥٠} .

حيث البيت كاملا لأبى العلاء :

هذا جناه أبى على ** وما جنيت على أحد

^{١٠}- نجيب محفوظ : لولاي ألف ليلة ، ص ٢٦٢ ، والأبيات وردت فى طبقات الصوفية لأبى عبد الرحمن السلمى ، تحقيق : نور الدين شريعة ، ص ٦٠ ، منسوبة هكذا : " سمعت لها بكر ، محمد بن عبدالله ، الرافى ، يقول : سمعت لها عثمان يقول : " فشد قول ، بين يدي حارث المعلى ، هذه الأبيات : " .

^{٢٠}- د. أحمد إبراهيم الهرزقي : نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر ، دار المعارف القاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٨ م ، ص ١٠٢ .

^{٣٠}- نجيب محفوظ : المرآة ، ص ٣٥ .

^{٤٠}- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٢٠٥ .

^{٥٠}- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٢٥ .

٤- استدعاء جزء من شطر بيت :

مثل :

" - قنفها السيل من عل " ١٠ .

حيث البيت كاملا لامرئ القيس :

مكر مفر مقبل مدبر معا ** كجلمود صخر حطه السيل من عل

٥- استدعاء معنى بيت :

مثل :

" - لابد للمكود فى مكابدة الواقع من انتجاع بعض الراحة

فى الانطواء " ٢٠ .

حيث البيت كاملا لمحمد إقبال :

فيثارتى منيت بأنات الجوى ** لابد للمكبوت من فيضان

٦- استدعاء البناء الشكلى للبيت :

مثل :

" - سواء لدى اخترت الجنديّة أم الكهنوت " ٣٠ .

حيث البيت كاملا لأبى العلاء :

لسواء على عشت سعيدا ** أم قضيت العمر فى بأساء

٧- استدعاء البيت محورا :

مثل :

" - كل شيء ما خلا هذه الشركة زائل " ٤٠ .

حيث البيت كاملا للبيد :

ألا كل شيء ما خلا الله باطل ** وكل نعيم لا محالة زائل

١٠- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ٧٢ .

٢٠- نجيب محفوظ : قصر قشوق ، ص ٩٢ .

٣٠- نجيب محفوظ : عبث الأقدار ، ص ٨٢ .

٤٠- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ١٥٤ .

ومما لا ريب فيه أن اختلاف أشكال استدعاء متون الأشعار ، يؤثر دلاليا في السياق الروائي ، فلقد استدعيت الأبيات نوات العدد ، والبيت الواحد ، والشطر من البيت ، والجزء من الشطر من البيت ، في سياقات اعتمدت دلاليا على هيمنة استدعاءات الأشعار ، حسب حجم الاستدعاء ، ألفاظا وتركيب ، إما تلخيصا للمشهد في أحداثه "١" ، أو تعبيرا عن مكون النفوس "٢" ، أو إبرازا لمكون ثقافي من مكونات الشخصية "٣" .

ولقد استدعيت معاني الأبيات وتحويراتها ، في سياقات اعتمدت على تبيان مدى قرب الشخصية أو بعدها من الأشعار "٤" ، ومن ثم الثقافة التراثية بصفة خاصة والعامة بصفة عامة .

ولقد استدعيت أشكال التراكيب الشعرية ، التي أعيد الصوغ على منوالها ، في بدايات إبداع الكاتب ، محاولة منه لتقليد الأسلوب التراثي "٥" ، بغية للتغصيح وإثبات علو كعبه - كما يقولون - في الصياغة .

كيفية استدعاء لغة الأشعار :

أحيانا لا يسمى الكاتب أشعاره ، ويخبطها في السرد الروائي مباشرة "٦" ، وأحيانا يسميها كما هي شعرا "استشهدت بدوري بشعر بشر" "٧" ، أو ترديدا "ثم يردد بخشوع" "٨" ،

١- نجيب محفوظ : ابواب ألف ليلة ، ص ٢٦٢ .

٢- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٦٢ .

٣- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٢٥٠ .

٤- نجيب محفوظ : قصراتشوق ، ص ٩٢ .

٥- نجيب محفوظ : عبث الأقدار ، ص ٨٢ .

٦- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٦١ .

٧- نجيب محفوظ : المرآيا ، ص ٢٣٥ .

٨- نجيب محفوظ : البالي من الزمن ساعة ، ص ٨٤ .

أو قولاً " قال ابن المعتز "١٠" ، أو أبياتاً لا أدرى متى حفظت هذين البيتين "٢٠" .
ولا شك أن كل مسمى مما سبق يختلف عن الآخر ، فالتسمية شعر أو أبيات أو
قول ، جاءت على السنة شخوص ، اقتربت كثيراً من التراث في تكوينها "٣٠" ، والقراءة
ارتبطت بشخوص ابتعدت كثيراً عن التراث في تكوينها "٤٠" ، والترديد اقترب من
الشخوص التي حاورت نفسها على سبيل المونولوج "٥٠" .

١٠- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٥٥ .

٢٠- المصدر السابق ، ص ٢٢٦ .

٣٠- نجيب محفوظ : قشعر ، ص ١٠٧ .

٤٠- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٧٠ .

٥٠- نجيب محفوظ : الباقي من الزمن ساعة ، ص ٨٤ .

٢- توظيف لغة الأقوال المأثورة :

قلنا في مدخل هذا البحث إن الأقوال المأثورة ، هي تلك الأقوال المنسوبة إلى أشخاص بعينهم أو بيئات بعينها ، تحدثت سلفا في التراث ، واتخذت طابعها المميز في الثبات على مر الأجيال ، تركيبا ومعنى .

ولقد ساقها الكاتب من كل صوب وحذب ، عبر امتداد تاريخنا الأدبي ، قديما وحديثا ، وأدخلها في صلب نسيجه الروائي ، لتعمل فنيا عبر ما حملته من مضامين تراثية خاصة .

ولعل من المناسب سوق بعض الأمثلة ، اتضاحا للصورة ، فمن الأقوال المنسوبة إلى أشخاص ما ورد في بين القصيرين : - لا توجل عمل اليوم إلى الغد "١" ، حيث تنتسب هذه المقولة إلى مقولة عمر بن الخطاب : - لا تؤخر عمل اليوم إلى الغد "٢" ، وما ورد في قصر الشوق :- الغاية تبرر الوسيلة "٣" ، حيث تنتسب هذه المقولة إلى ميكافيلي ، وما ورد في بداية ونهاية :- لو كان الفقر رجلا لقتلته "٤" ، حيث تنتسب هذه المقولة إلى علي بن أبي طالب .

ومن الأقوال المنسوبة إلى بيئات ، ما ورد في المرآيا :- الإنسان موظف ناطق "٥" ، حيث تنتسب هذه المقولة إلى بيئة المنطقة ، حيث تتردد المقولة : - الإنسان حيوان ناطق ، وما ورد في ملحمة الحرافيش :- أنت مجرم لم تثبت براءتك "٦" ، حيث تنتسب هذه المقولة إلى بيئة القضاء ، حيث تتردد المقولة : - المتهم برئ حتى تثبت إدانته ، وما ورد في الباقي من الزمن ساعة :- ناقل الكفر ليس بكافر "٧" ، حيث تنتسب هذه المقول

"١"- نجيب محفوظ : بين القصيرين ، ص ١٠٠ .

"٢"- المبدئي : مجمع الأمثال ، المجلد الثاني ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٥٥م ، ص ٤٥١ .

"٣"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٢٢٩ .

"٤"- نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، ص ٦٠ .

"٥"- نجيب محفوظ : المرآيا ، ص ٢٣١ .

"٦"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٤٩٩ .

"٧"- نجيب محفوظ : الباقي من الزمن ساعة ، ص ١١ .

إلى بيئة الفقهاء .

والملاحظ من جملة استدعاءات لغة الأقوال الماثورة ، كما تواترت في روايات الكاتب وكما تبنت في الشكل (رقم ٨) : -

- ١- أن عدد مرات الاستدعاء (١٠٧ مرة) . (انظر جدول رقم ٨ ، ص ٣٧).
- ٢- أن استدعاءها تم في (٣٠ رواية) دون (٥ روايات) ، هي : أولاد حارتنا ، اللص والكلاب ، الطريق ، الكرنك ، رحلة ابن فطومة .
- ٣- أن قلة نسبة الاستدعاء كانت في الروايات التالية: السمان والخريف (مرة واحدة)، الحب تحت المطر (مرة واحدة) ، أمام العرش (مرة واحدة) ، الشحاذ (مرتين)، ثرثرة فوق النيل (مرتين) ، ملحمة الحرافيش (مرتين) ، العائش في الحقيقة (مرتين) ، السراب (مرتين) .

- ٤- أن زيادة نسبة الاستدعاء تمت في الروايات التالية : الثلاثية { بين القصرين (١٢ مرة) ، قصر الشوق (١١ مرة) ، السكرية (٦ مرات) ، المرايا (٨ مرات) ، ليالى ألف ليلة (٨ مرات) .

والمستنتج من جملة الملحوظات السابقة ، أن الأقوال الماثورة ظلت منخرطة في لغة الكاتب ، مما يدل على عمق صلته بالتراث ، سعة وإطلاعا ، وأن زيادة استدعاءها لوحظ في الروايات التي اعتمدت على تحريك الشخوص ، وأن قلة استدعاءها أو انعدامها لوحظ في الروايات التي اتكأت على تحريك الأفكار والأيديولوجيات .

ولعل مرد ذلك ، أن الروايات التي تنكئ على تحريك الأفكار والأيديولوجيات ، تصنع من الأقوال الماثورة واقعا متحركا ، دما ولحما ، وليس ألفاظا تقال هنا وهناك بشكل شخصي ، مثلما الحال في الروايات التي اتكأت على تحريك للشخوص ، محاولة منها لاستعراض الثقافة تقاصحا ، أو استمدادا للنموذج والمثال تحقيقا للتوازن النفسى ، أو تنكرة وعظة ، أو تفسيراً لغوامض الأشياء ، أو حسما لجدل صراع طالت مناقشته .

وفى تتبعنا لطبيعة انخراط الأقوال الماثورة في لغة الكاتب ، لم نستشعر تمايزا واضحا لها في الانخراط إلى مراحل ، بقدر ما استشعرنا دلالات خاصة تتأثرت هنا وهناك فى إبداع الكاتب ، فى سياقات تطلبت وجودها وأخرى لم تتطلب هذا الوجود ، حسب طبيعة القول المأثور وكيفية فى الانخراط .

تمثيل نسبة الاستدعاء بقسمة العدد على (١٠)



شكل رقم (٨)

مخطى توزيع الاقوال المتداولة في روايات الكتاب

والمحك في نظرنا ، في تحديد السياقية ، يرجع إلى أن ضمير القول المأثور يستدعى بالتبعية قائله وعصره وملابس القول ودلالاته ، مما يحمل السياق دلالة أخرى غير التي تولدت منه ، فإذا اتفقت الدالتان ، فيها ونعمت ، واستطاع السياق أن يحملهما معا ، وإذا كانت الثانية ، فالحمل جد ثقيل والتنافر وارد ، والوصف بعدم سياقية الاستدعاء أكيد . ولنتعمق مثلا للاستدعاء الذي اعتبر فيه القول المأثور ذو دلالة سياقية ، ولتكن عبث الأقدار مثلا ، ولنتعمق مثلا آخر للاستدعاء الذي اعتبر فيه القول المأثور ذو دلالة غير سياقية ، ولتكن زقاق المدق مثلا .

ففي عبث الأقدار نجد مدرس الأخلاق يعلم ددف الأقوال المأثورة للحكيم قاقمنا :
" انظروا ماذا يقول حكيمنا قاقمنا ، إنه يقول .. " احذر أن تكون عنيدا في الخصام فتستوجب عقاب الرب " ... ويقول " إن قلة الألب بلادة ومنمة " .. ويقول أيضا " إذا دعيت إلى وليمة وقدم لك من أطيب الطعام ما تشتهي فلا تبادر إلى تناوله لئلا يحسبك الناس شرها ، فإن جرعة ماء تروى الظمأ ، ولقمة خبز تغذى الجسم " .. ويقول لهم "يجدر بالطفل منكم ألا ينسى ما تكلفته أمه من المتاعب من أجل راحته ، فقد حملته في بطنها تسعة أشهر وحضنته ثلاث سنوات وغذته بلبنها ، احذر أن تفضبها فالرب يستمع إلى شكواها ويستجيب دعاها "١٠٠٠ .

فتشكل هذه الأقوال ، الخلفية الثقافية Back Ground ، التي تتبنا عن كيفية إعداد ددف منذ الصغر ، خلقا وعلما وتربية ، حتى لا نستكر عليه بعد ذلك أن يصير فرعونا للبلاد .

والحق أن أقوال الحكيم قاقمنا ، تعتبر المرجع والدستور الذي تعود إليه معظم الشخصيات الفرعونية ، ففي رادوبيس عندما اجتمع خنوم حتب بسوفخاتب ، لبيحثا معا أمر علاقة فرعون برادوبيس ؛ لم يجد غير أقوال الحكيم قاقمنا لتكون استهلالا حسنا ، يستعمل به صاحبه :

" فhez الرجل رأسه الكبير دلالة على الرضا وقال بلهجة تتم على الحكمة :

- يجدر بنا أن نستوصى بالصراحة ، فالصراحة كما يقول فيلسوفنا قاقمنا آية الصدق والإخلاص .

فأمن سوفخاتب على قوله قائلا :

- صدق فيلسوفنا قاقمنا "١".

وفى كفاح طيبة ، يؤكد اسفينيس ما ذهبنا إليه ، من اعتبار أقوال الحكيم قاقمنا ، المرجع الذى يستلهم منه الناس توجهاتهم فى الحياة ، حين ينكر تلك الأقوال ، حاثا جنوده على مواصلة العمل الجاد ونبذ اللهو ، أملا فى استرداد طيبة من الهكسوس المغتصبين :

" وصوب نحو الجنود المتهافتين نظرة مغضبة ، وذكر قول الحكيم قاقمنا :

- الجنود إذا تعودوا الشراب وهنت سواعدهم وعافوا القتال " ٢".

كذلك فى العائش فى الحقيقة ، عندما يقرر مرى مون أن يبحث عن الحقيقة بنفسه - حقيقة مأساة ماحدث لإختناون - يوصيه والده بقول الحكيم قاقمنا : " لا تحكم فى قضية حتى تسمع الطرفين " ٣" ، فتشكل هذه المقولة مدخلا للرواية يفسر تعدد الشخصيات التى استمع إليها مرى مون والتى وصل عددها إلى (١٤ شخصية) ، حبا فى الوصول إلى الحقيقة بطريقة موضوعية .

ولعل مثلا آخر من رواية غير تاريخية ، يمكن أن يفيد فى توضيح الاستدعاء السياقى للقول المأثور ، خشية أن نتهم بأن أقوال الحكيم قاقمنا هى التى فعلت ذلك فى الروايات التاريخية دون غيرها .

ففى الباقي من الزمن ساعة ، تستدعى مقولة " ناقل الكفر ليس بكافر " ، لتفجر فى السياق دلالات مكثفة يصبح فيها الكفر هو معارضة حزب الوفد ، والإيمان هو مناصرته ، وبمقابلة الوفد/ المعارضة ، لا تتعمق الدلالة بقدر مقابلة الكفر / الإيمان ، إذ تصبح المعارضة مروقا وكفرا ، ويصبح الوفد مهيمنا ، ليس على المشاعر والوجدان

١- نجيب محفوظ : رادريس ، ص ٩٩ .

٢- نجيب محفوظ : كفاح طيبة ، ص ١١٢ .

٣- نجيب محفوظ : العائش فى الحقيقة ، ص ٤٠ .

والعقل فقط ، بل أيضا على الوجود الإنساني ككل ، ومحددا لمصيره النهائي في ذات الوقت ، ولننظر إلى الاستدعاء :

" أجل كان ثمة آراء معارضة ، ردها الأستاذ راضى أبو العزم مدرس العلوم ، معتبرا بقوله " ناقل الكفر ليس بكافر " ، وكانت وردت قبل ذلك على لسان محمد ومنيرة ، نقلا عما يسمعان في المدرسة ، غير أنه لم يكن لها أثر يذكر في الأسرة ، فسنية وفدية مثل زوجها ، ومحمد وفدى أيضا ، حتى منيرة تعد وفدية بلا حماس ... أما في جلسة السمر ، فكان الوفد متسلطا دون شريك " ١٠ .

أما ماكان من استدعاء للقول المأثور ، في مواضع بدا فيها بدلالة غير سياقية ، فزقاق المنق مثلا ، حيث نجد فرج القواد بعد أن اقترب من تحقيق نجاحه في تحويل حميدة بوعود الحب المعسولة والزواج المرتقب إلى غانية ، وبعد أن بدأت حميدة في تفهم موقفها الجديد والحقيقة التي بدت أمامها عارية ، شرعت تفكر في الانتقام وكان هذا الحوار :

" فجالت في عينيها نظرة حيرى ، تشى بالارتباب وتتحفز للعناد والاتقصاص ، فابتسم برقة واستدرك يقول : - تيتى العزيزة .. رويدك .. ستعلمين كل شيء في حينه ، ألم تعلمي أنك ستصيرين غدا سيدة باهرة الجمال ، بعيدة الصيت ، هذه هي معجزة البيت ، أم حسبتي أن السماء تمطر ذهبا وماسا ؟ كلا يا عزيزتى ، إن السماء في أيامنا هذه لا تمطر إلا شظايا " ١١ .

والحق أن استدعاء القول المأثور هنا " إن السماء لا تمطر ذهبا ولا فضة " ، تبدي بدلالات لم تتفق مع السياق الروائى ، والذي اجتلبه ، هو محاولة الكاتب العقلانية في المقارنة بين ما تسقطه السماء من قنابل ، اتفقت مع ظروف الحرب العالمية الثانية ، التي دارت الرواية في إياتها ، وبين تمنى سقوط الذهب والفضة من السماء للعجزة والكسالى ، أى إن الاتفاق الشكلى هو الذى استجلب تكمير المضمون ، فالخطاب في القول المأثور موجه أصلا إلى أناس يؤمنون بالسماء ، ويرون الرزق عن طريقها ، ويتركون

١٠- نجيب محفوظ : الهالى من الزمن ساعة ، ص ١١ .

١١- نجيب محفوظ : زقاق المنق ، ص ٢٢٥ .

الأرض وما فيها من رزق ، وينشغلون فقط بالعبادة ، وحميدة سابقا وتيتى حاليا ، لا تؤمن أصلا بالسماء ، ولم تتوجه إليها عبادة طلبا للرزق ، بل سعت بنفسها إلى الذهب والفضة ، وفرج القواد كذلك لا يؤمن بالسماء ولا برزقها ، فضلا عن إمكانية وجود مثل هذه الأقوال الماثورة فى معينه اللغوى ، وكان الأجدى له وحميدة ، أن يتم الاستدعاء التراتى عن طريق الدنيا ، التى يلهتان وارهها ، من مثل : " لا أحد يأكلها بالسهل " أو ما شابه ذلك ، حتى يتبدى القول غير متنافر عن لسان فرج القواد فى النطق ، وعن أذن حميدة فى السماع .

أشكال استدعاء لغة الأقوال الماثورة :

١- استدعاء المتن كاملا :

مثل:

- " لو لم أكن مصريا لتمنيت أن أكون مصريا " ١٠ .

- " لو كان الفقر رجلا لقتلته " ٢٠ .

٢- استدعاء المتن محورا :

أ- تحوير فى كلمة :

مثل :

- " الوفد أقيون الشعوب " ٣٠ .

حيث الأصل " الدين أقيون الشعوب " .

- " الإنسان موظف ناطق " ٤٠ .

حيث الأصل " الإنسان حيوان ناطق " .

ب- تحوير فى التركيب :

مثل :

١٠- نجيب محفوظ : المرأيا ، ص ٢٥٦ .

٢٠- نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، ص ٦٠ .

٣٠- نجيب محفوظ : المرأيا ، ص ٢٤٢ .

٤٠- نجيب محفوظ : لسان والحريف ، ص ٢٣١ .

- " أم حسبت أن السماء تمطر ذهباً وماساً "١٠ .
حيث التركيب الأصلي " إن السماء لا تمطر ذهباً ولا
فضة " .

والحق أن استدعاء المتن كاملاً ، يختلف عن استدعاء المتن محورياً ، حيث يركز في
الحالة الأولى على كل كلمات المتن ، أما في الحالة الثانية فإن التركيز يكون على التحوير
الذي حدث ، إيماءً بالتحوير ووخزاً بأثره .

ففي بداية ونهاية مثلاً ، يستكمل متن القول المأثور " لو كان الفقر رجلاً لقتلته " ،
لتنسطر مقولة على بن أبي طالب ، في تعميق الدلالة ، انطلاقاً من أهمية قاتلها وحدة
تعامله مع الفقر .

وفي المراتب مثلاً ، يستبدل الوفد بالدين ، ليمارس دوره في تخفيف الشعب " الوفد
أفيون الشعوب " ، ويضحي الاستبدال في التركيب ، استعارة للفظ ، استعارة للوظيفة
والدور .

كيفية استدعاء لغة الأقوال المأثورة :

تارة يسميها الكاتب أقوالاً " قديماً قال حكيم "٢٠ ، وتارة يسميها كلمات " هكذا أنتم
أيها المصريون ، لن نزالوا غارقين في لوهم الكلمات "٣٠ ، وتارة يسميها نصيحة
" نصيحتي إليك "٤٠ ، وتارة يسميها مثلاً أعلى " لن يكون مثله الأعلى "٥٠ ، وتارة
يسميها حكمة " ولقرأ وسط مسند الكتبة حكمة "٦٠ .

ولاشك أن تسمية الأقوال المأثورة ، أقوالاً غير تسميتها كلمات ، غير تسميتها
نصيحة ، أو مثلاً أعلى أو حكمة ، برغم أن مادة القول شيء واحد ، فالمثل الأعلى

١٠- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٢٢٥ .

٢٠- نجيب محفوظ : ميرامير ، ص ١٤٥ .

٣٠- نجيب محفوظ : المراب ، ص ٢٥٦ .

٤٠- نجيب محفوظ : المراب ، ص ٢١٧ .

٥٠- نجيب محفوظ : قلب الليل ، ص ١٢٧ .

٦٠- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٥٥ .

والحكمة والنصيحة تبدى وجودها فى الروايات التالية : قلب الليل ، يوم قتل الزعيم ، السراب ، والأقوال والكلمات تبدى وجودها فى الروايات التالية : المرايا ، نثررة فوق النيل ، ميرamar ، حيث استتبع فى الأولى موقفا اتفق مع شخصياتها الباحثة عن النموذج المثالى والطمأنينة ، أمثال : جعفر سيد الراوى ومحتشمى زايد وكامل رؤية لافظ وفى الثانية استتبع موقفا اتفق مع شخصياتها الحائقة ، القلقة ، الضائعة فى مراديب البحث عن هوية ، أمثال أنيس نكى ومنصور باهى .

٣- توظيف لغة القوالب التقليدية الفصيحة :

كما حددنا سلفا فى مدخل هذا البحث ، فإن القوالب التقليدية الفصيحة ، هى تلك التراكيب اللغوية الفصيحة التى استعدها الكاتب من لغة التراث الفصحى ، والتى لا يمكن إدراجها تحت رافد تراثى معين ، كالقرآن أو الحديث النبوى أو الشعر أو المثل الشعبى أو الأقوال المأثورة .. إلخ ، لأنها من الشيوخ والانتشار لدرجة أن يجهل رافدها التراثى ، تناقلتها الأجيال وانداحت فى معنيها الثقافية ، تظهر فى الكتابة ثم تستخفى بين أونة وأخرى حسب قدرات الكاتب اللغوية وعلاقته قريبا أو بعدا من التراث .

ولقد انتشرت هذه التراكيب بشكل ملفت فى كل روايات الكاتب ، ولعل نماذج عدة منها يمكن أن تقدم تصورا عن طبيعتها ، فى عبث الأقدار نجد : - فارسا لا يشق له غبار من ١٦٠ ، - مهبض الجناح من ١٧٧ ، - اكفهر وجهه من ١٩٩ ، - يشق عنان السماء من ١٩٦ ، - اغرورقت عيناها بالدموع من ٢١٨ ، - أطلقت مساقها للريح من ٥١ ، - لم تحر جوابا من ٦٢ ، - يتوجس خيفة من ٥٩ ، - رباطة الجأش من ٣٩ ، - عريض المنكبين من ١٦ . وفى رادوبيس نجد : - تتفمس الصعداء من ٣٩ ، - لم يدر بخلدى من ٨٢ ، - لم تبد حراكا من ٢٠٤ ، - خاض غمار الحرب من ٦٤ ، - انتقخت لوداجه من ٢٠ ، - أحقن دماء من ١٩١ ، - مخرت السفن عباب الماء من ٥ ، - أخذ على غرة من ٧٣ ، - كبح جماح نفسه من ١١٧ ، - على أهبة الاستعداد من ١٤٢ . وفى كفاح طيبة نجد : - أطلقت لنفسها العنان من ١٣١ ، - اشرأبت الأعناق من ١١٢ ، - ترتفع إلى كبد السماء من ١٥٤ ، - عزفت القصى من ١٤٨ ، - تكال فوديبها من ١٩ ، - لم يعره التفاتا من ٨٥ ، - أثخنتم الجراح من ٤٤ ، - جميل العثون ، - منتخ الأوداج من ١١٦ . وفى خان الخليلى نجد : - فى حياء وخفر من ٣٤ . وفى زقاق المدق نجد : - نظرت إليه شزرا من ١٩٢ ، - صب جام غضبه من ٥٦ . وفى المرباب نجد : - فغرت فاماها من ٣٨٤ ، - يشنف أذننى من ٢١ . وفى بداية ونهاية نجد : - ردحا من الزمن من ٥٠ ، - رأب الصدع من ١٩٥ . وفى بين القصرين نجد : - كامل العدة والعدد من ٤١٥ . وفى قصر الشوق نجد : - على الرحب والساعة من ١٦٢ . وفى المكزية نجد : - دار على عقبه من ٢٥٥ . وفى لولاد حارتنا نجد : - يرسف فى أغلال من ١٢٠ . وفى السمان الخريف نجد : - يسبر أغواره من ٧٢ . وفى حكايات حارتنا نجد : - فقر منقح من ٩٤ . وفى المريا

نجد:- عم صباحا ص ٩٣ . وفي ملحمة الحرافيش نجد :- كدر صفوها ص ٣٤٥ . وفي العائش في الحقيقة نجد :- يجيش في صدرى ص ٩٩ ،- أرسف في أغلالها ص ١٤٢ ،- أوحم العواقب ص ١٣ . وفي الباقي من الزمن ساعة نجد :- يصول ويجول ص ١٢٨ ،- القاصى والدانى ص ١٨ . وفي الحب تحت المطر نجد :- استخفه الطرب ص ٨ . وفي ليالى ألف ليلة نجد :- اغرب عن وجهى ص ١٨ . وفي حضرة المحترم نجد :- استسباط غضبا ص ١٣٨ ،- عن ظهر قلب ص ١٧٥ . وفي أفراح القبة نجد:- لا يمتون بصلة ص ١٢٦ . وفي قشتمر نجد :- أجلا أو عاجلا ص ٧٧ .

والملاحظ من جملة استخدامات لغة القوالب التقليدية الفصيحة ، كما تبثت في الشكل

رقم (٩) :-

١- أنها استخدمت (١٩٩١ مرة) . (انظر جدول رقم ٨ ، ص ٣٧) .

٢- أن زيادة نسبة الاستخدام تمثلت بشكل سرطاني في الروايات التاريخية الأولى : عبث الأقدار (٣٧٨ مرة) ، رابوبيس (٣٦٥ مرة) ، كفاح طيبة (٣٥٩ مرة) ، الأمر الذى جعلها تشكل علامة بارزة في استخدام القوالب التقليدية الفصيحة ، بعدها بدأت بالقاهرة الجديدة ، علامة أخرى تخافت فيها الاستخدام بشكل حاد إلى (١٨ مرة) فى كل من القاهرة الجديدة وخان الخليلي ، حتى آخر رواية قشتمر (٢٣ مرة) ، ماعدا فى بعض الروايات مثل : الثلاثية { بين القصرين (٨٤ مرة) ، قصر الشوق (٤٨ مرة) ، السكرية (٣٩ مرة) } ، حكايات حارتنا (٤٨ مرة) ، قلب الليل (٤٣ مرة) ، ملحمة الحرافيش (٥٧ مرة) ، ليالى ألف ليلة (٦٢ مرة) ، الباقي من الزمن ساعة (٥٥ مرة) ، رحلة ابن فطومة (٥١ مرة) ، العائش في الحقيقة (٧٣ مرة) .

ومن جملة الملحوظات السابقة نرى أن القوالب التقليدية الفصيحة ، تبثت واضحة في لغة الكاتب منذ أول رواية حتى آخر رواية ، مما يؤكد عمق انتمائه للثقافة التراثية فضلا عن انطلاقه منها بداية ، في رواياته التاريخية الأولى ، الأمر الذى استتبع زيادة نسبة الاستخدام وما صاحبها من لغة ، تنظر إلى القوالب التقليدية الفصيحة ، على أنها غاية فى ذاتها ، فى محاولة منها للتفصح ، دون وجود مبرر فى يتفق وطبيعة الروايات التاريخية ، الأمر الذى بسببه قلت نسبة الاستدعاء إلى حد كبير فى الروايتين التاريخيتين الأخيرتين : العائش في الحقيقة (٧٣ مرة) ، ولأمم العرش (٥ مرات) .

تمثيل نسبة الاستدعاء بالقسمه على (١٠٠)



منحنى توزيع لائق لب التثايرية المصنوعة في روايات الكتاب

شكل رقم (٩)

روايات الكتاب

ولقد جاهد الكاتب كثيرا حتى تخلص من كثير من القوالب التقليدية الفصيحة التى عرقلت فنيته فى الروايات الأولى ، مما حدا بالعدد أن يهبط من (٣٥٩ مرة) فى كفاح طيبة إلى (١٨ مرة) فى القاهرة الجديدة ، بحثا عن لغة خاصة فنية .

ولقد تحقق للكاتب هذا ، لا سيما فى الروايات التى اتكأت على منطلقات فكرية أو فلسفية أو لينولوجية ، مثل : الطريق (٥ مرات) - ولتى التفت إليها أحد النقاد قائلا : " ولقد بحثت فى الطريق كلها عامدا عن كلمات معجبة ، فلم أجد منها إلا كلمتين أو ثلاثة " ١ - وثرثرة فوق النيل (٦ مرات) ، والكرونك (٧ مرات) ، والحب تحت المطر (١٢ مرة) ، وحضر المحترم (١١ مرة) ، ويوم قتل الزعيم (٥ مرات) ، وحديث الصباح والمساء (٨ مرات) ، وأمام العرش (٥ مرات) .

ولعل زيادة النسبة فى الروايات التى استثنيناها فى الفترة بين القاهرة الجديدة وقشمر ، يرجع إلى أن ثلاثا منها تعاملت مباشرة مع التراث : الأدبى فى رحلة ابن فطومة والتاريخى فى العائش فى الحقيقة ، والشعبى فى ليالى ألف ليلة ، مما استتبع - استحضارا له - الاقتراب من لغته ، وهذا بلا شك يختلف عن الروايات الثلاثة الأولى من إبداع الكاتب ، التى تعاملت مباشرة مع التراث التاريخى ، وذلك لأن الحمس الفنى للغة الروائية فى تلك المرحلة المبكرة من إبداع الكاتب لم يكن ناضجا ، كذلك يختلف أيضا فى روايتى أمام العرش وملحمة الحرافيش ، حيث الأولى تنكئ على منطلق فكرى يشكل عالمه من نداعى شخوص التاريخ فى محاكمة متخيلة ، والثانية وإن كانت تنطلق من تراث شعبى ، فهو قريب جدا من المعاصرة وغير موجود فى أضابير التراث كليا ليلى .

وربما كان فى زيادة النسبة فى الثلاثية وحكايات حارتنا والباقي من الزمن ساعة ، ما يؤكد فى الأولى مقولة أحد الكتاب " إن الكاتب فى فترة الثلاثية كان يتصارع بين اللغة التراثية واللغة الفنية " ٢ ، وفى الثانية والثالثة أن للكاتب حينما يستخدم طريق الرواى

١- د. لول. عرض : المحكمة القصصية ، جريدة الأهرام ، ٣١ يوليو ١٩٦٤ م .

٢- محمد عبدالمطعم عبدالله : اللغة القصصية فى بين قصصين ، مجلة الرسالة الجديدة ، القاهرة ، ع ٥٤ ، سبتمبر

يقترَب من لغة التراث ، لأن الاقتراب من الروى اقتراب من ذات الكاتب ، التى تزخر بالتراث .

وفى تتبعنا لطبيعة انخراط القوالب التقليدية الفصيحة فى روايات الكاتب ، وجدنا أنها لم تتمايز دلالياً إلى مراحل فى الاستخدام ، حسب الانخراط فى سياقات تتطلب وجودها أو لا تتطلبه ، بل ظل الانخراط فى سياقات لا تتطلب وجودها ، مطرداً فى كل روايات الكاتب مع اختلاف فقط فى الدرجة ، إلا فى شذرات تناثرت هنا وهناك دون تميز حقيقى فى مراحل .

والحق أن أى وجود للقوالب التقليدية الفصيحة ، إذا لم يكن متفقاً مع طبيعة الشخصية التى تتلفظ به أو مع السياق الذى يجرى فيه ، فإنه يودى - حتماً - إلى ظهور شخصية الكاتب فى النص الروائى ، أو الإحالة إلى أجواء خارج النص ، يستجلبها القالب التقليدى الفصيح .

فى الروايات التاريخية الأولى "سيطرت البلاغة الشكلية" ^{١٠} بما تحمله من قوالب تقليدية فصيحة على لغة السرد والحوار والوصف ، بدلالات كبلت انطلاقاً لغة الكاتب الفنية ، وبذا ساد الأسلوب التراثى الذى يحكمه جمال العبارة وطنظنتها وخطابيتها وجرسها ، على الأسلوب الروائى الذى يحكمه التعبير المحكم عن المشاعر والأحاسيس والواقع .

فى كفاح طيبة عندما قرر أحمص قائد المصريين مبارزة خنزرقائد الهكسوس ، لم تكن المبارزة فى الكلمات التى وجهها كل منهما إلى الآخر ، بقدر ما كانت فى الكلمات المتبادلة بين لسانيهما ^{١١} .

وفى القاهرة الجديدة تظهر القوالب التقليدية الفصيحة ، فى سرد الكاتب مسفرة عن نفسها من مثل : - لا يلو على شىء ص ٦٩ ، - ليس هذا بيت القصيد ص ١٠٤ .

ولنتعمق التركيب الثانى الذى ورد فى السياق كالأتى :

"وبدت الحقيقة سافرة ، وأدرك ما يراد له ، وعرف ثمن الوظيفة الفاخرة ، إن الإخشيدى لا يرسل المساعى حبا فى سواد عينيه ، ولكن ليستغل بؤسه ، وإنه ليمقت

^{١٠} - د. عبدالمصن طه بدر : الروية و الأداة ، نجيب محفوظ ، ص ٣٥٨ .

^{١١} - نظر المبارزة : كفاح طيبة ، ص ١٦٤ ، ١٦٥ .

الإخشيدي ، ولكن ليس هذا بيت القصيد ، لقد تضرع وجهه بالاحمرار ، وأحس الحرارة تسرى في رأسه ، فجعل يستصرخ ما جبل عليه من جسارة وفجور .. إلخ "١٠" . والملاحظ أن التركيب " ليس هذا بيت القصيد " يختلف عن التركيب التي سبقته والتي لحقت به ، في دلالاته المسبقة ، التي يجب معرفتها من قبل القارئ ، فأى بيت قصيد هذا الذي يذكره والذي ينفي الكلام عنه ؟ .

وأعتقد أن الكاتب لو استبدل مثل هذا التركيب ، ما انتقص من السياق شيء ، فضلاً عن أنه يؤدي إلى ظهور شخصه بما يحمله التركيب من شهرة في التراث . وفي حكايات حارتنا نجد شلضم يتوجس خيفة ، شلضم ، الاسم الذي حمل في سياق الرواية ، معاني الجهل المركب والطيش والسفه ، يتوجس خيفة " ويتوجس شلضم خيفة"٢٢، وإذا كان شلضم هو الذي يتوجس خيفة ، فما الذي سيفعله مدرسو اللغة العربية وواعظو المساجد ورجال الدين عندما يشعرون بالخوف ؟ .

وفي ليالي ألف ليلة يهتف الجنى بحدة في وجه معروف الإسكافي : " - اغرب عن وجهي .. "٣٠، مما يجعلنا نتساءل عن هويته: هل هي عربية؟ ، وعن ثقافته: هل هي تراثية ؟ .

ولعل من الشذرات القليلة التي اعتبرناها نوات دلالة سياقية ، ما ورد فيثرثرة فوق النيل ، تعبيرا عن الانفلات من جاذبية التراث ، رغم المعرفة به ، فرارا من القيد والأعراف والتقاليد والأصول ، التي أوصلت المجتمع إلى فقدان توازنه وضياح أبنائه بين أنفاس الجوز والحشيش وبين أحضان النساء والجنس :

" وقال رجب مستريدا من النميان القاسي لصاحبه :

- شكرت بالتليفون ، قلت إنني لود أن أزورها ، لولا إشفافي من إحراجها ، فقالت باستغراب أي إحراج هناك ! .

- دعوة صريحة .

١٠- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ١٠٤ .

٢٢- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١٤٩ .

٣٠- نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ٢٤٤ .

- وفى دقائق معدودة أو معدودات كما يقول علماء النحو ، كنت أستأنن لدخول حجرتها....^{١*}

حيث لن يجدى تصحيح وتصويب التركيب اللغوى 'معدودة أو معدودات' فى تغيير الواقع شيئا ، ويصبح بذلك التمسك بالتراث أو عدم التمسك به ، أمرا واحدا لا جدوى منه .
أما ما كان عن أشكال الاستدعاء وكيفيته ، فلقد انخرطت القوالب التقليدية الفصيحة فى لغة الكاتب مباشرة - سردا ووصفا وحوارا - دون إشارة ، نتيجة لمشاعها أصلا فى فضاء التراث ، وربما أبان الكاتب فى مرة من المرات أنها قول "وتنفسنا الصعداء كما يقولون"^{٢*} .

^{١*} - نجيب محفوظ :ثرثرة فوق النيل ، ص ٥٥ .

^{٢*} - نجيب محفوظ : المرآيا ، ص ٩٣ .

المبحث الثالث : توظيف لغة الموروث الشعبي .

لا شك أن لاتخراط لغة الموروث الشعبي^١ فى لغة النص الروائى ، سردا ووصفا وحوارا ، مشاكل وقضايا ، أمكن حسمها - تقريبا - لصالح اللغة الفصيحة فى السرد الروائى ، وذلك لأنه يمثل لغة الكاتب وأسلوبه ، وما زال الصراع دائرا فى حلبة الحوار الروائى ، بين مؤيد ومعارض .

وتلك قضية إذا أردنا تعقبها ، فسوف نسود كثيرا من الأوراق ، ونزجى مئات من الأقوال ، لكن ما نحب أن نسجله هنا هو اعتبار الكاتب - فى حوار مع فؤاد دودة - استخدام العامية مرضا يجب البرء منه^٢ .

ولا شك أن نجيب محفوظ ، ابن بيئة شعبية فى الأساس ، نشأ بين مفرداتها وتركيبتها ونصوصها ، وتجنرت فى معينه الثقافى ، جنبا إلى جنب ، مع لغة التراث الدينى والأدبى ، وربما تنبه الكاتب لذلك ، واعترف به صراحة " نشأت ورأسى ملئ بقاموس من الأغنى المصرية ، من الأدوار والقصائد ، لغاية طقاطيق العوالم كلها " ^٣ . وإذا كان هذا حاله مع الأغنى التى ربما لا يجيد حفظها كثير من أفراد البيئات الشعبية ، فما بالنا عن حال الكاتب مع بقية روافد لغة الموروث الشعبى الأخرى ؟ .

وما تم مداخلته من لغة الموروث الشعبى ، فى لغة الكاتب الروائية ، ترافد من ينابيع ثلاثة :-

١- لغة المثل الشعبى .

٢- لغة الأغنى الشعبية .

٣- لغة القوالب التقليدية الشعبية .

والأمر - تقصيرا - فيما يلى ..

١- "نظر جولد رقم ٩ ، ص ٢٨ .

٢- "فؤاد دودة : عشرة ألباء يتحدثون ، ص ٤٧٢ .

٣- "فؤاد دودة : نجيب محفوظ من قرينة إلى العالمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ب. ت ، ص ٢٦٣ .

١- توظيف لغة المثل الشعبي .

- الملاحظ من جملة استدعاءات المثل الشعبي ، كما تتبدى فى الشكل رقم (١٠) :-
- ١- أنه ورد (١٦٦ مرة) . (انظر جدول رقم ٩ ، ص ٣٨) .
 - ٢- عدم وجود المثل الشعبي فى روايات الكاتب التاريخية : عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة - العائش فى الحقيقة - أمام العرش .
 - ٣- زيادة نسبة وجوده فى الروايات التى جعلت من البيئة الشعبية مكانها الروائى ، مثل ملحمة الحرافيش (١٨ مرة) ، والثلاثية { بين القصرين (١٢ مرة) ، قصر الشوق (١٧ مرة) ، السكرية (١٣ مرة) } ، وخان الخليلي (٩ مرات) ، وزقاق المنق (٩ مرات) ، وأولاد حارتنا (٩ مرات) ، والقاهرة الجديدة (٧ مرات) ، وبداية ونهاية (٧ مرات) .
 - ٤- قلة نسبة وجوده فى الروايات التالية : الطريق (مرة واحدة) ، المرايا (مرة واحدة) ، حضرة المحترم (مرة واحدة) ، اللص والكلاب (مرتين) ، الشحاذ (مرتين) ، مرامار (مرتين) ، الحب تحت المطر (مرتين) ، قلب الليل (مرتين) ، أفراح القبة (مرتين) ، الباقي من الزمن ساعة (مرتين) ، رحلة ابن فطومة (مرتين) ، قشتمر (٣ مرات) .
 - ٥- زيادة نسبة وجوده فى بعض الروايات التى لا تدرج فى بيئات شعبية بعينها مثل : السمان والخريف (١١ مرة) ، يوم قتل الزعيم (٨ مرات) .
 - ٦- توسط نسبة وجوده فى روايات ما بعد الشحاذ ، مثل : ثرثرة فوق النيل (٥ مرات) ، حكايات حارتنا (٥ مرات) ، عصر الحب (٤ مرات) ، ليالى ألف ليلة (٥ مرات) ، حديث الصباح والمساء (٥ مرات) .
 - ٧- عدم وجوده فى رواية السراب ، التى شكلت المرحلة النفسية فى إبداع الكاتب ، ورواية الكرنك ، التى احتدم فيها الصراع السياسى ، برغم كونها تتأطر فى بيئة شعبية .
- والمستنتج من جملة الملحوظات السابقة ، أن المثل الشعبي - وإن واكب إبداع الكاتب دلالة على عمق انتمائه للبيئة الشعبية - لم تفرضه الطبيعة الفنية للغة الروائية ، بقدر ما فرضته الطبيعة التركيبية للغة الكاتب ، فى كل رواياته قاطبة باستثناء الروايات التاريخية والسراب والكرنك .

تمثيل نسبة الاستدعاء بالقسمة على (١٠)



مخطط توزيع المثل الشعبي في روايات الكاتبة

شكل رقم (١٠)

ففى الوقت الذى ربطنا فيه بين زيادة نسبة المثل الشعبى فى الروايات التى انخرطت فى بيانات شعبية كملحمة الحرافيش والثلاثية ؛ برزت لنا السمان والخريف والكرنك ، لتقطعنا هذا الربط . ففى السمان والخريف ، يزداد المثل الشعبى ، برغم ما فيها من فضاء لرستقراطى ، وفى الكرنك يختفى المثل الشعبى ، برغم ما فيها من فضاء شعبى ، على الرغم من علمنا أن الكاتب ربما أراد فى السمان والخريف ، أن يؤكد أصل الشخص الشعبى ، رغم تمايزها الاجتماعى الظاهرى ، أو أراد فى الكرنك أن يؤكد عدم إعطاء بعد شعبى للشخص المعارض لنظام الحكم ، وكأن المعارضه نتوء عن البيئة الشعبية التى تتلفظ فى كل حين بالأمثال الشعبية .

كذلك فإن قلة نسبة وجوده ، لم تميز فى روايات اختلفت عن أخرى ، توسطت فيها نسبة وجوده ، بالإضافة إلى تبعثره بكم يكاد يكون متساويا فى روايات مختلفة ، تنوعت عبر مراحل إبداع الكاتب المختلفة والتى قسمها النقاد تقسيما حادا يغير فى نوعيتها^{١١} .

والحق أن ما أمكن تمييزه دلاليا ، حسب كم الاستدعاء ، هو عدم وجود المثل الشعبى فى السراب والكرنك والروايات التاريخية .

وإذا كنا قد حاولنا تفسير عدم وجود المثل الشعبى فى الكرنك ، بأن الكاتب ربما أراد أن يؤكد عدم إعطاء بعد شعبى للشخص المعارض لنظام الحكم وكأنها نتوء عن البيئة الشعبية المستكينة الهادئة ؛ فإننا نؤكد فى تفسيرنا لغياب المثل الشعبى إلى استعانة الكاتب بالمذهب النفسى فى التحليل فى بناء الرواية - بداية - حيث " تحول الرواية التحليلية أن تعبر عن خواطر النفس ومشاعرها بطريقتها الخاصة ، لذا جعلنا نعيش داخل النفس ، أكثر مما نعيش خارجها ، وتصبح دراما الرواية وحركتها بالتالى نفسية داخلية " ^{١٢} ، وربما كان فى ولوج الكاتب هذا العالم الداخلى من زلوية النفس ، ما جعله -

^{١١} - نتج نجيب محفوظ (٣٥ رواية) تنوعت فى تصنيفاتها إلى اتجاهات : تاريخية - واقعية - نفسية - فلسفية ... إلخ .

وللتفاصيل انظر : محمود أمين العالم : تملّات فى عالم نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ م ،

فلطمة الزهراء محمد سعيد : الرمزية فى أدب نجيب محفوظ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، ١٩٨١ .

^{١٢} - د. طه ولى : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٩ م ، ص ١١٢ .

مضطرا - أن ينحى جانباً ، الأمثال الشعبية ، التى ترتبط غالباً بالجانب الاجتماعى ،
والذى هو بلا شك خارجى .

وربما وضع للكاتب فى رواياته التاريخية أن استخدام المثل الشعبى بما يحمله من
دلالات شعبية ، فى السرد الروائى أو على ألسنة الشخص ، يمكن أن يخرج بالجو
الروائى من التاريخية ، التى تظهرها اللغة المحددة ، غير المحملة بدلالات مسبقة ، إلى
المعاصرة ، التى تظهر فى استخدام المثل الشعبى بما يحمله من حس شعبى .

والحق أن المثل الشعبى تميز دلالياً فى الاستدعاء ، عبر المراحل الثلاثة التى
حددناها سلفاً من إبداع الكاتب ، فى المرحلة الأولى ، والتى تمثلها الروايات الأولى
الثلاثة ؛ لم يوجد المثل الشعبى ، سواء فى السرد أو فى الحوار ، وربما كان ذلك بسبب
ارتباط الكاتب فى ذلك الوقت بالصيغة التراثية الفصيحة الجاهزة ، التى سيطرت على لغة
الروايات الثلاثة ، أو ربما استحضاراً للجو الفرعونى ، الذى ربما عكرت من صفوه
الأمثال الشعبية التى تنتمى إلى أجواء أخرى مغايرة تماماً .

وفى المرحلتين التاليتين ، ربما لا نلمح تميزاً واضحاً فى طريقة انخراط المثل
الشعبى فى لغة الكاتب ، سواء على مستوى السرد أو الحوار ، اللهم إلا فى درجة
الانخراط ، حيث تتزايد فى المرحلة الثانية - والتى تمتد من القاهرة الجديدة حتى السكرية
- السياقات التى ينخرط فيها المثل الشعبى ، بدلالات لا تتفق مع طبيعة وجوده ، الأمر
الذى يقل فى المرحلة الثالثة - والتى تمتد من أولاد حارتنا حتى قشتمر - .

والملاحظ من جملة الانخراطات التى اعتبرنا فيها المثل الشعبى ذا دلالة سلبية فى
الاستدعاء ؛ أن غالبيتها وردت فى السرد دون الحوار ، ولا غرابة فى ذلك ، فظهور
المثل الشعبى فى السرد الروائى ، يدفع بشخصية المؤلف للظهور معه ، لا سيما والسرد
يمثل لغة للكاتب بالدرجة الأولى والتى ينبغى أن تظل محايدة لا تحمل أية دلالات خارج
السياق ، على خلاف الحوار الذى وإن كان يمثل لغة للكاتب أيضاً إلا أنه بالدرجة الأولى
يمثل لغة الأشخاص ، التى يتوقع منها أى كلام ، إذا ما كان يتفق مع السياق ومع طبيعتها .

ولعل أمثلة من جملة الاستدعاءات التى اعتبرها الباحث غير إيجابية السياق ، يمكن
أن يوضح الصورة ، ولنأخذ زقاق المدق مثلاً للمرحلة الثانية ، وثرثرة فوق النيل مثلاً
للمرحلة الثالثة .

ففى زقاق المنق يخرط الكاتب المثل الشعبى فى لغة سرده هكذا :
" يعجب لركة محدثه ولطفه حتى ليحسبه الجاهل صديقاً ودوداً ، وهو فى الحقيقة
نمر يتوثب ، يتمسكن ويتمسكن حتى يتمكن ، والويل لمن يتمكن منه "١٠ .
ويتضح مما سبق أن المثل الشعبى ، انخرط فى لغة الكاتب ، وكأنه من بنات أفكاره
وصياغته .

وربما يتكلم الكاتب بدلاً من شخصه ومرداً على لسانهم :
" كان من الذين يعملون للناس وآرائهم كل حساب ، وكان يقول مع القائلين : كل
ما يعجبك وليس ما يعجب الناس "١٢ .

والملاحظ من جملة ما سبق أن ظهور المثل الشعبى فى السرد الروائى ، يودى إلى
دلالات لا تتفق مع دلالات السياق الروائى ، حيث يودى - بداية - إلى ظهور شخصية
المؤلف - كما أسلفنا - والمفترض فيها ، أن تظل متوارية بلغتها المحايدة التى لا يحقها
ظهور المثل الشعبى ، ويودى - ثانياً - إلى مصادرة المؤلف على شخصه حق الكلام
بحرية ، ويسمح لنفسه بأخذ تقويض عنهم مما يودى إلى تكبير الشخص و عدم تحريكها
بحرية لتتبدى فى الرواية بطبيعية .

أما الاستدعاءات التى اعتبرها الباحث نوات وجود سياقها يحمل من الإيجابية
الكثير ، فقد تحققت فى الحوار بدرجة كبيرة ، والسرد أيضاً مع اللجوء إلى بعض الحيل
كالانخراط فى تيار الوعى ، هروباً من السرد المباشر أو اللجوء إلى ثيمة الراوى الذى
يتكلم ، حتى يتم كسر حدة سرد الكاتب .

ولنأخذ أمثلة متفرقة على ذلك ، ففى الحوار الدائر بين أدهم وزوجته أميمة فى أولاد
حارتنا ، يتبدى المثل الشعبى فى سياق إيجابى الدلالة ، فأدهم يبين نار الرغبة فى كشف

١٠- نجيب محفوظ : زقاق المنق ، ص ٧٠ .

١٢- المصدر السابق ، ص ٧٤ .

غموض ما سجل في الحجة وإرضاء زوجته ، وبين نار أبيه ، عندما يكتشف الأمر؛ يعلن لزوجته عندما تلح عليه في الطلب - المثل الشعبي - ليكون رداً وإقناعاً :

"- لا فائدة ترجى من الاهتمام .

- لكن أخاك الندم يسألك .

- العين بصيرة واليد قصيرة "١٠٠ .

ولعل المثل الذي يرضينا في لجوء الكاتب إلى تحويل سرده إلى تيار وعى شخصه ، هروباً من المباشرة ؛ ما ورد في السمان والخريف :

"وتسأل ماذا تصنع زوجه في هذه اللحظة ؟ هل يدور الكلام بينها وبين أمها ؟

لعل العجوز تقول لها : رضينا بالهم والهم لا يرضى بنا "٢٠٠ .

والملاحظ هنا أن المثل الشعبي ، أعطى دلالة سياقية في تحديد شعور قائله تجاه الآخرين ، وبذلك أضفى المثل ألصق بالشخصية الروائية من المؤلف .

وربما يتمثل في يوم قتل الزعيم ، السرد الذي كسرت مباشرته عن طريق الروى فبطل الرواية ، هو الذي يسرد :

" هذا جزء من يتصور أن البلد جثة هامدة ، بل هي مؤامرة خارجية ، لا يستحق

هذه النهاية ، إنها نهاية محتومة ، كان لعنة ، من قتل يقتل ولو بعد حين " ٣٠٠ .

ولعل الكاتب أصبح واعياً بخطورة استدعاء المثل الشعبي في مرحلتيه السابقتين ،

فلجأ إلى هذه المراوغة في المرحلة الثالثة ، تخلصاً من جملة العيوب .

أشكال استدعاء المثل الشعبي :-

١- ذكر المثل الشعبي كاملاً :

- أول ما شطح نطح "٤٠٠ .

١٠- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ١٨٦ .

٢٠- نجيب محفوظ : السمان والخريف ، ص ١٨٦ .

٣٠- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٨٢ .

٤٠- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٤٦٢ .

- من فات قديمه تاه "١" .

٢- ذكر جزء من المثل :

- رددت ذلك بحزن عزيز قوم ذل "٢" .

حيث المثل كاملا : ارحموا عزيز قوم ذل .

٣- تحوير المثل :

- اعطني عمرا وارمني على رومل "٣" .

حيث المثل صحيحا : ادبنى عمر وارمنى فى البحر .

- شر الأمور ما يضحك "٤" .

حيث المثل صحيحا : شر البلية ما يضحك .

- "العين بصيرة واليد قصيرة" "٥" .

حيث المثل صحيحا : العين بصيرة والإيد قصيرة .

- "رضينا بالهم والهم لا يرضى بنا" "٦" .

حيث المثل صحيحا : رضينا بالهم والهم مش راضى بيئا.

٤- ذكر معنى المثل :

- الحب حمل ذو مقبضين متباعدين، خلق لتحمله يدان "٧"

حيث أصل المثل : القفه أم ودنين ، يشيلوها اتنين .

"١"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٧٢ .

"٢"- نجيب محفوظ : ميرamar ، ص ١١ .

"٣"- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٢٥٣ .

"٤"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٣١ .

"٥"- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ١٨٩ .

"٦"- نجيب محفوظ : السمن والغريف ، ص ١٨٦ .

"٧"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٣١١ .

ولا شك أن استدعاء متن المثل الشعبي كاملا ، يختلف عن استدعاء جزء منه ، أو عن تحويله أو عن ذكر معناه .

فلقد استخدم المثل الشعبي كاملا فى مواقف استتبعت إيراد معناه كاملا ، تحقيقا لفائدة استدعائه وسيطرة لمعناه وألفاظه بكمال تام على الموقف "١" ، وتعبيرا عن عمق انخراط شخوصه فى البيئة الشعبية "٢" ، التى يمثل المثل الشعبى بالنسبة لها مرجعا كبيرا من مراجع تحديد توجهاتها فى الحياة فضلا عن الدين .

ولقد استخدم المثل الشعبى مجزءا أو محورا أو بمعناه فى مواقف ، استتبعت تذكره من النيق البعيد ، أو إعادة صياغة معناه دون ألفاظه ، تعبيرا عن تباعد الشخص عن الانخراط "٣" فى البيئة الشعبية ، أو لعبا بالألفاظ "٤" تحقيقا للدعابة والسمر ، أو تعبيرا عن عمق معايشة الشخوص لأمثالها الشعبية حتى فى أوقات لهوها .

كيفية استدعاء لغة المثل الشعبى :

يستدعى الكاتب لغة المثل الشعبى فى كثير من الأحيان فى السرد والحوار ، دون تسمية أو إشارة إلى كونها مثلا ، ولكن يخرطها فى أسلوبه خرطا ، دون فاصل أو توضيح ، وفى بعض الأحيان يحدد تسميتها بالمثل " قالوا فى الأمثال "٥" ، " على رأى المثل "٦" ، ويقول المثل "٧" ، " والمثل القائل "٨" ، وفى أحيان أخرى يحدد أنها قول فقط

١- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٤٦٦ .

٢- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٧٢ .

٣- نجيب محفوظ : ميرamar ، ص ١١ .

٤- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٢٥٣ .

٥- نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، ص ٩٣ .

٦- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ١٥٠ .

٧- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٢٢ .

٨- نجيب محفوظ : اللص والكلاب ، ص ١٠٦ .

"وقالت المرأة لنفسها " ١" ، أو يسميها غمغمة " وغمغمة سافرة : ايش جاب الغراب لاه "٢ .

والحق أن تحديد الاستدعاء بالمثل ، يؤكد نسبة الكلام إلى المثل الشعبي ، استقاء للعبارة والموعظة ، وكأنه مقدم في معطياته . ووجوده بالاسم دليل دامغ على صدق القول ، الأمر الذي لا يتحقق مع لفظ القول الذي ربما يأتي عرضا على سبيل الاستشهاد وضرب النموذج . وعندما ينداح المثل الشعبي في نفس الشخصية ويصبح مونولوجا Monologue أكثر منه ديالوجا Dialogue ، فاقدا بذلك لصفته الأساسية في التواصل ؛ فإن لفظ الغمغمة يصبح هو الاسم الحقيقي .

١- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١٤٠ .

٢- نجيب محفوظ : بذلية ونهالة ، ص ١٧٠ .

٢- توظيف لغة الأغنية الشعبية .

الملاحظ من جملة استدعاءات الأغنية الشعبية في روايات الكاتب ، كما تبحت في الشكل رقم (١١) :-

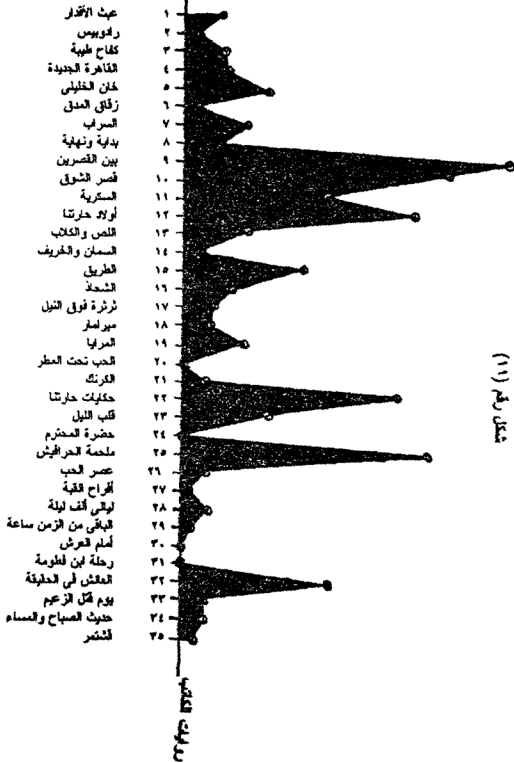
- ١- أنها وردت (٢١٠ مرة) . (انظر جدول رقم ٩ ، ص ٣٨) .
- ٢- أنها وجدت في كل روايات الكاتب ما عدا : الحب تحت المطر وحضرة المحترم وأمام العرش ورحلة ابن فطومة .
- ٣- أن زيادة نسبة الاستدعاء ، تواترت في الروايات التي ارتبطت بالبيئات الشعبية، مثل : الثلاثية { بين القصرين (٢٦ مرة) ، قصر الشوق (٢١ مرة) ، العسكرية (١٢ مرة) } ، ملحمة الحرافيش (٢٠ مرة) ، أولاد حارتنا (١٩ مرة) ، حكايات حارتنا (١٨ مرة) .
- ٤- أن زيادة نسبة الاستدعاء ، تمت أيضا في رواية تاريخية وحيدة هي العائش في الحقيقة (١٢ مرة) .

والمستنتج من جملة الملحوظات السابقة ، أن الغناء الشعبي استقر في لغة الكاتب منذ البداية حتى النهاية ، مما يدل على عمق انتمائه للبيئة الشعبية ، الأمر الذي زادت نسبته في الاستدعاء في الروايات التي عالجت تلك البيئات ، بوصفه مكونا طبيعيا لبنيتها الاجتماعية ومظهرا من مظاهر سلوكها ، واختزالا قوليا لأمالها وطموحاتها .

ولعل زيادة نسبة الغناء الشعبي في رواية العائش في الحقيقة دون الروايات التاريخية الأخرى ، ما يتوافق - بداية - مع الجو الديني الذي بنيت عليه الرواية ، ومشكلته ديانة إخناتون ، المكتكة أساسا على ما أسماه الكاتب (الولوج بالأنثاسيد) والتي تصل إخناتون بإلهه .

ولعل غياب الغناء الشعبي في الروايات الأربع السالفة الذكر ، ما يؤكد في الأولى وهي رواية الحب تحت المطر ، قتامة المأساة وجو التراجيديا Tragedy ، الذي سيطر على الرواية ، فالأجيال ضائعة بلا أمل ولا مستقبل . وما يؤكد في الثانية وهي رواية حضرة المحترم ، انفلاق البطل على ذاته وآماله الخاصة مما جعله منصرفا عن الانخراط في الأغاني الشعبية ، التي ربما حدثت في دلائلها العميقة مدى الارتباط بالآخرين ، الأمر الذي لم يتحقق معه . وما يؤكد في الثالثة وهي رواية العائش في الحقيقة ، صرامة

تمثيل نسبة الاستدعاء بالقسمه على (١٠)



شكل رقم (١١)

مفاتيح توزيع الافلام الشعبية في راديو الكاتيب

محاكمة التاريخ لأبنائه حيث الموقف جد عصيب والرجال تترى مبتعدة من القبور ولا مجال لغناء ، وما يؤكد فى الرابعة وهى رواية رحلة ابن فطومة ، خوف الكاتب من إمكانية توحيد الغناء الشعبى بين البلاد التى زارها ، بدرجة تتمحى معها معالم التمييز فى الترميز الذى أراده الكاتب - بداية - بين البلاد وبعضها .

والحق أن الكاتب مع مادة الغناء فى لغته الروائية ، لم نستطع تمييزه دلاليا بطريقة تم وضعه فيها وضعا غير سىاقى ، بل تمايز من البداية حتى النهاية فى إيداعه فى سياقات تطلبت وجوده ، وتبدى فيها دوره بطبيعية وببساطة .

ولنتتبع أمثلة تبين ذلك وتثبتته ، ناظرين فى دلالتها السياقية .

ففى المرايا ، يتحدث الكاتب عن الأغنية الشعبية التى وضعت بقصد التشهير ولا ينكرها منتها : " مازالوا يحفظون الأغنية الشعبية التى وضعت بقصد التشهير به "١٠ ، للدلالة على شيوعها بين الناس وتحقق الفضيحة لدرجة أن ليس هناك حاجة إلى منتها .

وفى الكرنك ، كان الغناء : " سلمى ياسلامة ... رحنا وجينا بالسلامة "٢ ، عندما خرجت الوجوه المفتقدة من السجن ، بمثابة العزاء للجميع - فرحة وخلصا وبكاء - على الأوضاع التى دفعت بأبناء الوطن إلى بطون السجون دون نذب أو خيانة ، ولمجرد ممارستهم حقوقهم السياسية المشروعة فى اختلاف الرأى ، وربما أفاد السياق أيضا هنا ، أن نذكر ما ذهب إليه أحد الباحثين من أن " نذكر نصوص من الغناء القديم فى النص الروائى ، يسهم فى رصد تامل الأجيال "٣ ، لإحصاءا بمتابعة الملف ومواصلة الكفاح وفى بين القصرين ، نجد أغنية :

" ياعزيز عيني ** بدى لروح بلدى .

١٠- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ٧ .

٢- نجيب محفوظ : الكرنك ، ص ٢٣ .

٣- د. يوسف نوال : الفن القصصى بين جولى طه حسين ونجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ م ،

باعزيز عيني ** السلطة خذت ولدى "١".

بمثابة المصافحة بين الشرق الذي يمثله كمال عبدالجواد وهو طفل صغير ، والغرب الذى يمثله جنود الإنجليز ، تمنيا من الأول أن لا يضيع بسبب السلطة والبطش ، ومن الثانى أن يعود إلى بلاده ، راحة من القتال .

وفى أولاد حارتنا ، ما كاد حجاج يغنى : " الأولى آه " ، حتى فاجأه رجال قاسم المتخفين فى ثياب الظلام ، وأردوه قتيلا ، فيكون غناؤه بمثابة الدور الأول فى القتل ، الذى سوف يتوالى - تباعا - عده ، والآهة الأولى التى سوف تتبعها الآهات من بطش الفتوات .

وفى ذات الرواية أيضا ، يتهاذى الغناء :

" الأولى آه **** من عيني دى

والثانية آه **** من ايدى دى

والثالثة آه **** من رجلي دى

أصل للى شبكتنى مع المحبوب ايدى دى

لما سلمت عليه سلمت بايدى دى

وإدى للى وديتى للمحبوب رجلي دى " ٣ " .

معلنا الفرحة الأبدية بالزواج ، حين تزوج قاسم بقمر (شفرة النبى صلى الله عليه وسلم والسيدة الكريمة خديجة) ، دفعا للأحداث والشخوص التراثية ، لتصير واقعية - لحما ودما - بذكر تفاصيل التفاصيل ، تحقيقا للإقناع وإتمام التصديق .

أما ما ورد من غناء فى ذات الرواية ، عندما لاذ قاسم بأصحابه فى الجبل واستقبلوه ناشدين : " يا محنى ديل العصفورة " ٤ " ، فالهدف منه تحقيق الموازنة التراثية من استقبال

١- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣٧٠ .

٢- نجيب محفوظ : لولاد حارتنا ، ص ٤٣٦ .

٣- المصدر السابق ، ص ٣٤٠ .

٤- المصدر السابق ، ص ٤٠٦ .

الأنصار للرسول الكريم - صلوات الله وسلامه عليه - بالثناء مرددين النشيد الشهير
"طلع البدر علينا ... من ثنيات الوداع إلخ " ، وبذلك تقترب الأحداث من التفاصيل
الدقيقة تحقيقاً للبناء التراثري .

وربما شكل هتاف الغلمان في ذات الرواية :

" يولاد حارتنا ** توت توت

انتو نصاره ** ولا يهود

تاكلوا ايه ** ناكل عجوه

تشربو ايه ** نشرب قهوه "١٠.

حال الحارة لحظة عودة رفاعة إليها ، فلا هوية محددة للناس ولا لون ، الكل نائه في
هويات وألوان الفتوات ، وتلك كانت المشكلة الأولى التي قابلت عرفة ، وتبدت مسافرة -
طوال الرواية - في الإجابة عن السؤال التالي : ما موقفكم ؟ هل أنتم معي أم ضدي ؟
"انتو نصارة ولا يهود ؟ " ، وربما ظل هذا السؤال ، الذي ورد ببساطة في هتاف الغلمان ،
معلقاً حتى آخر ثنائية في حياة رفاعة .

وفي عبث الأقدار ، شكل غناء العمال :

نحن رجال الجنوب نأتى مع النيل .

من تلك الأرض التي اختارتها الآلهة سكنا والفراعين .

نسوق بين أيدينا الخصب العميم والعمران .

انظر إلى المدن العامرة والمعابد ذات العمدان .

كانت - قبلنا - خرائب تأوى إليها الأوابد والغربان .

إن الصخر لنا يلين ويذعن ، وكذا الماء للجبار .

سل عن بأسنا قبائل النوبة وطور سيناء .

سل عن جهادنا زوجات ينتظرن في وحدة وغاف "١١

١٠- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٢٢٥.

١١- نجيب محفوظ : عبث الأقدار ، ص ٥٩ ، ٦٠.

جو العمل المحيط بالأهرام لحظة بنائها ، فها هي زايا العاقر ، بعد أن خطفت ددف وفرت به - فرحة - إلى زوجها كاردا ، الذى يعمل فى بناء الأهرامات ، نسمع أناشيد العمل التى تتعالى ، معبرة عن كدح السواعد وعظمة البناء ، دون وصف من الكاتب أو إسهاب . وفى قصر الشوق ، يمثل غناء الأطفال " تاتا خطى العتبة .. تاتا خطى العتبة " (١) ، جانباً من التقاليد الاجتماعية التى جاهد الكاتب على طول الرواية فى (مسحها) وكأن روايته ديوان العرب .

وفى الطريق ، يقابلنا غناء الشحاذ الذى يتردد دائماً :

" طه زينة مديحى ** صاحب الوجه المليح

النصارى واليهود

أسلموا على يديه " (٢) .

" ليشكل لازمة ويسمع .. لدى كل نقطة من نقاط التحول فى مجرى الحدث العام ، يسمع عند اشتداد التوتر الجنسى والعاطفى عند صابر الرحيمى ، ويسمع لدى حالات اليأس الشديد من بلوغ الهدف ، ويسمع لدى الإرهاص الشديد بوقوع الجريمة ، بل إن صاحبه الشحاذ نفسه يبرز وجهها لوجه لصابر الرحيمى ، فى صورته القبيحة المشوهة التى لا تنمى ، بعد تنفيذ جريمة القتل ، ثم يصطدم بالرحيمى بعد ذلك ، وهو ذاهب لتصفية حسابه مع جريمة ، فيكون ذلك ضوئاً للبوليس الذى يتبعه ومن ثم تطبق عليه الحلقة وتكون النهاية " (٣) .

وفى العائش فى الحقيقة ، يتبدى الغناء :

إنك جميل .. إنك عظيم .

بك يفرح قلب الإنسان .

وتخضر الأشجار والأعشاب .

١٠- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ١٠٥

٢٠- نجيب محفوظ : الطريق ، ص ٢٤

٣- د. محمود الربيعى : قراءة الرواية ، نماذج من نجيب محفوظ ، ص ٦٢ ، ٦٣ .

وترفرف الطيور ..

وتقفز الحملان ..

خلقت ملايين الأشبال .

إنك فى قلبى ...

وليس هناك من يعرفك .

غير ابنك إخناتون "١" .

عندما يناجى إخناتون ربه فى لحظات لزمته مع نفسه - بداية - ومع أسرته وكهنته بعد ذلك ، باتا فيه شجونه وآلامه وطموحاته المثبطة ، وطالبا العون والمدد لذاته والهداية لشعبه ، وذلكرا فى توسل صفات ربه ومننه على الخلق والكون .
أشكال استدعاء لغة الأغنية الشعبية :-

١- نكر الأغنية كاملة :

مثل:-

"الأولى آه **** من عيني دى

والثانية آه **** من ليدى دى

والثالثة آه **** من رجلي دى

أصل لللى شبكتنى مع المحبوب ليدى دى

لما سلمت عليه سلمت بلدى دى

وإلى لللى ودتنى للمحبيب رجلي دى "٢".

٢- نكر جزء من الأغنية :

مثل :-

" ياعزيز عيني ** بدى لروح بلدى .

"١- نجيب محفوظ : العنتش فى الحقيقة ، ص ٢٨ ، ٢٩ .

ونظر أيضا الغناء فى الصفحات التالية : ص ٤٥ ، ٥٢ ، ٦٢ ، ٦٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩٦ ، ١٣٥ .

"٢- نجيب محفوظ : لولاد حارتنا ، ص ٣٤٠ .

باعزيز عني ** الملطة خدت ولدى "١".

ولا شك أن المواقف التي ذكرت فيها الأغنية كاملة ، تختلف دلاليًا عن المواقف التي ذكر فيها جزء من الأغنية ، فالمواقف الأولى احتاجت إلى إطالة المشهد بهدف تعميق الأثر الناتج من صغرها الأغنية في الميقات الروائي ، تعبيرا عن خوالج النفس "٢" ، أو عن الفرح والسرور تحقيقا " للسلطنة " "٣" ، والمواقف الثانية احتاجت إلى الإماءة الخاطفة وخزا للسباق بهدف إحكام المفارقة "٤" ، أو تذكيرا بالأغنية الشائعة "٥" .

كيفية استدعاء لغة الأغنية الشعبية :-

أحيانا لا يسمى الكاتب استدعاءاته في لغة الأغنية الشعبية ويضمونها لغته ، وأحيانا يسميها أغنية " وغنت بصوت رخيم " "٦" ، أو غمغمة " "٧" ، أو همسا "٨" ، أو صوتا "٩" ، أو مديحا "١٠" ، أو تغريدا "١١" ، أو تريدا "١٢" ، أو صياحا "١٣" ، أو ترنيما "١٤" ،

١- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣٧٠ .

٢- نجيب محفوظ : الملتش في الحقيقة ، ص ٢٨ ، ٢٩ .

٣- نجيب محفوظ : لولاد حارتنا ، ص ٣٤٠ .

٤- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣٧٠ .

٥- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ١٠٥ .

٦- نجيب محفوظ : الملتش في الحقيقة ، ص ٥٢ .

٧- المصدر السابق ، ص ٤٥ .

٨- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ٩٧ .

٩- نجيب محفوظ : الطريق ، ص ٧٧ .

١٠- المصدر السابق ، ص ٩٩ .

١١- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ١٢٩ .

١٢- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١٠١ .

١٣- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٢٥٥ .

١٤- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٣٤٨ .

أو إنشادا "١" ، أو تَمْتَمَة "٢" ، أو دَنْدَنَة "٣" ، أو تَرْتِيلًا "٤" .
ولا شك أن كل تسمية من التسميات السابقة تحمل دلالة في استدعائها عن
الأخريات، فكل من الغمغمة والهمس والترنم والتَمْتَمَة والدندنة ، يتطلب بعدا نفسيا ممتدا
في داخل الشخصية ، على خلاف كل من الصوت والمديح والتغريد والصياح والإنشاد
والترتيل ، الذي يتطلب بعدا خارجيا من التواصل .

"١" - نجيب محفوظ : القلم والكلاب ، ص ٨٥.

"٢" - نجيب محفوظ : بين التصرين ، ص ٩١.

"٣" - نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ١٩٨.

"٤" - نجيب محفوظ : رادو ببس ، ص ١٩.

٣- توظيف لغة القوالب التقليدية الشعبية .

ما قصدهنا بالقوالب التقليدية الشعبية ، كما ذكرنا فى مدخل هذا البحث ، هى تلك الصيغ اللغوية التركيبية ، التى استمدتها الكاتبة من اللغة الشعبية الدارجة ، وأعاد صياغتها بالألفاظ فصيحة ، لكن تراكيبيها لا تخرج أبداً عن المعنى الشعبى ، التى نشأت فيه واستقرت به شهرة وجودا .

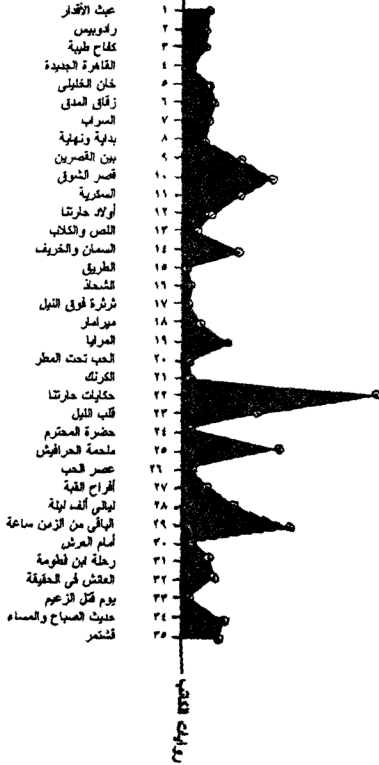
ولعل مسردا بعدد من الأمثلة التى استخدمها الكاتبة فى سرده وحواره يمكن أن يوضح الصورة : - بلال ف ولا دوران (رانويس ص ٦١) ، - أم كلثوم عظيمة ولو نادت ريان يافجل (خان الخليلي ص ١٤٤) ، - قادر على الضحك على نقها (زقاق المدق ص ٢٠٠) ، - على العين والراس (بداية ونهاية ص ٣٣٤) ، - سيواركبى الله يخرب بيتهم (بين القصرين ص ٤٢٧) ، - خيبت أملى فيك (بين القصرين ص ٣٨٨) ، - اذهب ونم الله لا يسيئك (بين القصرين ص ٣٥٧) ، - ليذهب كل منا إلى حال سبيله (قصر الشوق ص ٣٥٤) ، - اللهم طولك ياروح (قصر الشوق ص ٦٥) ، - الله يقطع (قصر الشوق ص ٨٠) ، - وقعت أم الهوى رماك (قصر الشوق ص ٩٥) ، - سل عنى طوب الأرض (السكرية ص ١٧١) ، - ربنا يعوض صبرها خير (السمان والخريف ص ١٥٤) ، - أكبر خازوق شربته (السمان والخريف ١٩٥) ، - اذهب ولا ترنى وجهك (السمان والخريف ص ٢١٠) ، - أكثر من الهم على القلب (السمان والخريف ص ٢١٢) ، - يادهية نقى (أولاد حارتنا ص ٤٧٩) ، - كالثوب المنشى بعد نفعه فى الماء (أولاد حارتنا ص ٧٥) ، - الممس الخشب (ميرامار ص ٩) ، - اعلنى على القبلية (ميرامار ص ٢٠٩) ، - لا تريح ولا تستريح (المرايا ص ١٨٦) ، - أطبق فى زمارة رقبته (المرايا ص ٢٧٧) ، - أقبه على العين والراس (المرايا ص ٤٢) ، - ملها كفى الله الشر (حكايات حارتنا ص ٢١) ، - جرب حظك (حكايات حارتنا ص ١٢٦) ، - يأنطاف الله (حكايات حارتنا ص ١٢٦) ، - تسوى سمعته عند أهله (حكايات حارتنا ص ١٤٨) ، - والنبي ومن نبى النبي لاسود حظه وأطين عيشته وأشوه وجهه حتى إن أمه نفسها لن تعرفه (حكايات حارتنا ص ٨١) ، - ياميلة البخت (حكايات حارتنا ص ٧٣) ، - معمول له عمل (حكايات حارتنا ص ٧٥) ، - على خيرة الله (حكايات حارتنا ص ٣٨) ، - يرتدى جلبابه على اللحم (حكايات حارتنا ص ٧٤) ، - محاسن الصنف (حضرة

المحترم ص ١٨٦) ،- بعد الشرعك (ملحمة الحرافيش ص ٤٥٥) ،- ياغادر ياخائن العيش والملح (ملحمة الحرافيش ص ٥١) ،- مضى يوم فى قفا يوم (ملحمة الحرافيش ص ٥١٣) ،- أنا فى عرض النبی (ملحمة الحرافيش ص ٥٠) ،- لى دالة عليه (أفراح القبة ص ٩) ،- لست رائق البال (لىالى ألف ليلة ص ١٣٢) ،- أنت لا تدرين لنفسك رأساً من رجلين (الباقي من الزمن ساعة ص ١٠٢) ،- لا تفتح بيتك لكل من هب ودب (الباقي من الزمن ساعة ص ١٤٢) ،- اسم على مسمى (العائش فى الحقيقة ص ١٣٨) ،- امسح أى خطأ معها فى وجهى (حديث الصباح والمساء ص ٥٧) ،- اللهم اجبر بخاطري فى هذا الولد (حديث الصباح والمساء ص ١٨١) ،- ولكنها كانت راسمة على الزواج (حديث الصباح والمساء ص ٩٧) ،- أول زيجة تبلى الریق (حديث الصباح والمساء ص ١٧٥) ،- استولوا عليها بوضع اليد (حديث الصباح والمساء ص ٣٢) ،- يتقلب على الجنين (قشتمر ص ١٢٩) ،- من حمادة الحلوانى إلى طاهر عبيد ياقلبى لا تحزن (قشتمر ص ٧٣) ،- فجمس لنا النبض (قشتمر ص ٥١) ،- ربنا فوق الكل (قشتمر ص ٧٧) .

والملاحظ من جملة الاستخدامات السابقة للقوالب التقليدية الشعبية ، كما بدت فى الشكل رقم (١٢) :-

- ١- أنها استخدمت (٣٠٧ مرة) فى كل روايات الكاتب.(جدول رقم ٩ ، ص ٣٨)
- ٢- أن زيادة نسبة الاستخدام تمت ، فى الروايات التى تناولت بيانات شعبية مثل :
الثلاثية { بين القصرين (١٥ مرة) ، قصر الشوق (٢١ مرة) ، العسكرية (١٥ مرة) } ،
حكايات حارتنا (٤٧ مرة) ، ملحمة الحرافيش (٢٥ مرة) ، الباقي من الزمن ساعة (٢٤ مرة) ، قلب الليل (١٩ مرة) ، السمان والخريف (١٥ مرة) ، لىالى ألف ليلة (١٣ مرة) ، حديث الصباح والمساء (١٢ مرة) ، المرايا (١٢ مرة) .
- ٣- أن قلة الاستخدام تمت فى الروايات التاريخية : عبث الأعداء (٦ مرات) ، رادوبيس (٥ مرات) ، كفاح طيبة (٥ مرات) ، العائش فى الحقيقة (٧ مرات) ، أمام العرش (مرة واحدة) ، والروايات التى تنكئ على منطلقات فكرية أو فلسفية أو أيديولوجية مثل : أولاد حارتنا (٦ مرات) ، اللص والكلاب (٣ مرات) ، الطريق (مرة واحدة) ، الشحاذ (مرتين) ، ثرثرة فوق النيل (مرة واحدة) ، الكرنك (مرة واحدة) ،

تمثيل نسبة الاستدعاء بالقصة على (١٠)



مختصى توزيع القوالب التكلبية الشعبية فى روايات الكاتبة
شكل رقم (١٢)

الحب تحت المطر (مرة واحدة) ، يوم قتل الزعيم (مرة واحدة) ، عصر الحب (مرة واحدة) .

ومن جملة الملحوظات السابقة ، نرى أن القوالب التقليدية الشعبية ، انخرطت فى كل روايات الكاتب ، مما يؤكد عمق تأثيره بالبيئة الشعبية ، الأمر الذى أدى إلى زيادة نسبة القوالب التقليدية الشعبية فى الروايات التى عالجت ببيئات شعبية ، فهما لمكوناتها الاجتماعية ، ومحاكاة للاقترب من معينها اللغوى .

وربما كان من قلة القوالب التقليدية الشعبية فى الروايات التاريخية ، ما يؤكد توجه الكاتب فى البعد بالجو التاريخى عن أية تراكيب يمكن أن تحيل إلى أجواء أخرى غير تاريخية ، تزيد اللبس ، وتشوش السياق . أو فى الروايات التى تنكس على منطلقات فكرية أو أيديولوجية ، محاولة من الكاتب لمصافحة لغة حيادية تقجر دلالات بنت لحظتها ، دون إحالة إلى واقع خارجى ، نتيجة لارتباط الدال بالملول .

والحق أن طريقة صوغ القوالب التقليدية الشعبية ، بطريقة فصيحة ، أمدت الكاتب بثروة هائلة من التراكيب التى أنتجتها فريحة البيانات الشعبية ، بغفورتها الفطرية وقدرتها على الخلق والابتكار ، فضلا عما حققه الكاتب من مصالحة بين العامية والفصحى فى لغة الحوار ، حيث انصهرت الألفاظ فى بوتقة واحدة ، تضاعلت فيها الفروق بين العامية والفصحى ، وانحرفت الدلالة عن الألفاظ إلى شحناتها^{١١} ، هروبا من الاستخدام المباشر للعامية التى يعتبرها الكاتب مرضا يجب البرء منه^{١٢} .

وبتبتعنا لطبيعة انخراط القوالب التقليدية الشعبية فى روايات الكاتب ، وجدنا أنها تمايزت دلاليا فى المراحل الثلاثة التى حددناها سلفا من إبداع الكاتب ، ففى المرحلة الأولى تبذت فى السرد والحوار بطريقة غير مياقية ، إذ بدا تتأفرها فى لغة الحوار بين الشخصوس التى نطقت بها وأحالت إلى سياق غير تاريخى ، فضلا عما أدت إليه من ظهور

^{١١} - يحيى حقي : الاستنكية والديناميكية فى لب نجيب محفوظ : الملحق الألبى السماء ، ج ٦ ، ٢٠ فبراير ١٩٦٣ .

^{١٢} - فؤاد دولة : عشرة ألباء يتحدثون ، ص ٤٧٢ .

لشخصية الكاتب ، نتيجة لاستدعائها فى السرد الروائى ، ولناخذ مثلا من سرد الكاتب فى كفاح طيبة :

" فظنرت إليه فى اهتمام شديد ، وانتظرت أن يتكلم ، فعزم على أن يخلص إلى عرضه بلا لف ولا دوران "١٠٠ .

والملاحظ أن الجملتين الأولتين ، كتبنا بطريقة نرى أنها غير الطريقة التى كتبت بها الجملة الثالثة ، حيث عبرت الجملتين الأولتين عن المعنى بطريقة محايدة لم يتم فيها إحالة التراكيب إلى سياق خارجى غير السياق الذى كتبت فيه ، لكن الجملة الثالثة ، ربما ألمحت بتوكيها " بلا لف ولا دوران " إلى بيئة أخرى غير تاريخية ، نعتقد أنها شعبية ، مما استتبع معه ظهور شخصية الكاتب .

ومع بداية المرحلة الثانية ، نجح الكاتب فى خراط القوالب التقليدية الشعبية فى الحوار الروائى ، بطريقة سياقية تطلبت وجودها ، على حين ظل الاتخراط فى لغة السرد الروائى فى المرحلة الأولى بطريقة لم تتطلب وجوده .

ففى الحوار الدائر بين أحمد عاكف وسيد عارف عن الغناء وأهم أعلامه ، يحسم القالب التقليدى الشعبى ، النقاش لصالح سيد عارف بالطريقة التالية :

" - وما رأى الأستاذ أحمد عاكف فى الغناء ، أيفضل القديم أم الحديث ؟!

.....

- الغناء القديم هو الطرب الذى يأسر نفوسنا بغير غناء !
فصاح المعلم زفنة بسرور " الله أكبر " وصفق المعلم نونو " ثلاثا " لما سيد عارف فتسائل :- ولم كلثوم وعبد الوهاب .

فقال أحمد عاكف وقد اختلس من خصمه نظره أخرى :

- عظيمان فيما يرددان من وحي القديم ، تالفان فيما عداه .

فقال سيد عارف :- أم كلثوم عظيمة ولو نالت ريان بالفجل "١٠١

١٠١- نجيب محفوظ- كفاح طيبة ، ص ١٢٠ .

١٠٢- نجيب محفوظ- خان الخليلي ، ص ١٤٤ .

حيث يبلور التركيب "ريان يافجل" قمة الإيمان بشكل الموضوع دون الاهتمام بالجهر ،
سدا للنقاش وإنهائه ، تحققا لبلاغة الاستحالة .

وفي المرحلة الثانية ، وإن استمر الكاتب في ضمير قوالبه التقليدية الشعبية بطريقة
سياقية في الحوار الروائي ، فقد ظل الحال على ما هو عليه في السرد الروائي ، وإن حاول
الكاتب معالجة ذلك بالجوء إلى أسلوب روى القص بلسان أحد أبطاله أو خروجه في تيار
وعى أحد شخصه .

ولعل أعمق نموذج ورد من القوالب التقليدية الشعبية في روايات الكاتب ، ما كان
في رواية حكايات حارثا ، وهي من روايات المرحلة الثالثة ، حينما علمت فتحية قيسون
أن زوجها شيخون الدهل تزوج عليها من نعمة القاف ، فكان رد فعلها الفوري - دوسا -
على زناد القوالب التقليدية الشعبية ، فخرجت الطلقات سريعة :
" والنبي ومن نبي النبي لاسود حظه وأطين عيشته وأشو وجهه حتى إن أمه نفسها
لن تعرفه "١٠٠ .

وربما كان في هذا المثال ردا على زعم أحد الباحثين ، أن تراث العربية الشفاهي
يلقى كل النجاح عند استخدامه في الشعر دون النثر "٢٠ .
أما ما كان عن أشكال الاستدعاء وكيفية ، فقد ضمنت القوالب التقليدية الشعبية في
أسلوب الكاتب مباشرة ، مردا ووصفا وحوارا ، بطريقة عضوية ودون إشارة ، نتيجة لما
اشتهرت به من شيوع في الفضاء الشعبي .

*١- نجيب محفوظ : حكايات حارثا ، ص ٨٠ .

*٢- د. محمد طلعي : نجيب محفوظ ولغة الرواية الحديثة ، الأهرام ، القاهرة ، ٢٨ أكتوبر ١٩٨٨ م .

الفصل الخامس

توظيف الشكل التراشي في بناء الشكل الروائي

تمهيد

- المبحث الأول : توظيف الشكل الشعبي لليالى العربية .
- المبحث الثانى : توظيف الشكل التحقيقى لألب الرحلات .
- المبحث الثالث : توظيف الشكل التقسيمى للقرآن الكريم .

تمهيد :

يمثل الشكل الفنى Pattern ، الإطار Frame Work ، الذى يتم خلقه عن طريق اللغة، بما تحتويه - إذابة - من عناصر القص المختلفة ، كالأحداث والمشخص والزمان والمكان ، وبما تمثله - طبيعة - من ألفاظ وتركيب وجمل.

وبمعنى آخر ، إذا كانت الألفاظ والتركييب والجمل ، تمثل لغة السرد الروائى ، فإنها لا تمثل شكله ، بل تخلقه ، وهذه نقطة فى غاية الأهمية، ينبغى الوقوف أمامها وتوضيحها " فعلى سبيل القياس ، فإن الخطوط والألوان ، تعتبر فى فن الرسم وسائل التعبير التى يعبر بها الرسام عن فكرته " مثلها مثل الكلمات والألفاظ فى القصة " ، ولكنها ليست هى الشكل الفنى للوحة باعتبارها عملا فنيا متكاملا ، وإنما يبرز هذا الشكل فى الحركة التى يحرك بها الرسام ريشته ، والمزج الذى يشكل به ألوانه ويصوغ بكليهما عمله الفنى ليجسد من خلال فكرته " ١ " .

والشكل الفنى لا يدل على الوجود الاستاتيكي Static لعناصر للقصة المختلفة ، بطريقة التجاور ، ولكنه يدل بديناميكية Dinamic مقصودة وواعية "على الطريقة التى تتخذ بها هذه العناصر موضوعها فى العمل كله بالنسبة إلى الآخر ، والطريقة التى تؤثر بها كل منها فى الآخر" ٢ " .

وإذا كانت اللغة ، التى هى مادة الشكل ، تختلف من عصر إلى عصر ، بما تمثله من إفرار حضارى لبيئة معينة فى زمن معين . وإذا كان " الكلام عن اللغة فى العمل القصصى يؤدى إلى الكلام عن التنكيك الذى يستخدمه القصاص " ٣ " . وإذا كانت اللغة هى التى تخلق الشكل الفنى ؛ فإن الشكل بناء على تخالقه بها وبالقص " يختلف من عصر

١١- حنى نصر : صور ونرسان فى أدب القصة ، ص ٥٨ .

٢- جبروم سترايتر : النقد الفنى ، ترجمة : د. فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١م ، ص ٣٤٠ .

٣- د. حسن البنا عز الدين : عن اللغة والكتابة فى القصة والرواية ، مجلة فصول ، م ٥ ، ج ١ ، القاهرة ، أكتوبر -

إلى آخره^{١٠}.

ولا شك أن في عصور التراث ، كثيرا من السرديات ، التي تميزت بشكل واضح محدد ، خاص بها ، بالإضافة إلى تميزها اللغوي ، مثل : السير الشعبية وألف ليلة وليلة ورجلة ابن بطوطة ، وحى بن يقظان ، وكليلة ودمنة ، إلخ .

ولقد أنتج نجيب محفوظ سرده القصصى بأكثر من طريقة فنية ، اختلفت تمايزا بين استلهم الأشكال التراثية ، واستلهم الأشكال المعاصرة ، وما يهمننا هنا ، بسبب طبيعة البحث ، هو التركيز على طريقة اقترابه وتماسه مع الأشكال التراثية .

وما تبدى من استلهم للأشكال التراثية في روايات الكاتب ، تميز في روافد ثلاثة :-

١- الشكل الشعبى لليالى العربية .

٢- الشكل التحقيقى لأدب الرحلات .

٣- الشكل التقسيمى للقرآن الكريم .

وسيناقش الأمر تفصيلا في المباحث التالية ..

^{١٠}- د. نبيلة إبراهيم : لغة القصة في التراث ، مجلة فصول ، م ٢٠ ، ع ٢ ، القاهرة ، يناير - فبراير - مارس ١٩٨٢م ،

المبحث الأول : الشكل الشعبي لليالى العربية .

لا شك أن لليالى العربية ، شكلا محددًا فى بنائها ، تميزت به من بين سرديات التراث ، تلخص فيما يلى :-

١- بداية السرد بافتتاحية ، تكون بمثابة التمهيد أو المقدمة ، لما سيحدث ، يتم فيها تقديم الشخصيات الرئيسية التى سيدور العمل حولها ، وتبين مشكلتها وأسباب مأساتها والغرض من سوق أحداثها - والذى هو دائما " صرف الملك عن عمل شر بواسطة تلهيته بالحديث " ١٠ " الدائر - دواليك - ليلة بعد أخرى ، ووضعها بعد ذلك - مهياة- على مضمحل الأحداث .

٢- تقسيم السرد إلى حكايات ، يفضى بعضها إلى بعض ، ببساطة وببساطة دون قصر أو افتعال .

٣- تقسيم الحكايات " تقسيما واضحا إلى ليال " ٢ " ، يتم فيها تقديم الأحداث - تقطيرا - ليلة بعد ليلة ، حتى الليلة الأخيرة ، ليلة انتهاء الحدث ، " فقد حدثت شهر زاد الملك ألف ليلة ، بأحاديث ، وهذه الأحاديث كانت تقطع فى موقف مشوق ، فكان الملك يستبقها لسماع آخر القصة فى الليلة القادمة " ٣ " .

٤- تتابع الحكايات تتلحا زمنا فى اتجاه واحد ، حتى قرب نهاية الأحداث ، عندئذ ، يرتد التتابع إلى البدايات ، ليسم الزمن بالدائرية .

٥- انتهاء السرد بطريقة ، ترتد فيها النهايات إلى البدايات ، بعد تمام عظة الحكايات ، مما يسم اتجاه الحدث بالدوران والنكوص إلى ذات نقطة لبدئية .

٦- تداخل حكايات السرد ، بدرجة تضيق معها الخيوط ، لولا عنوان الحكايات ، نتيجة لمعوية الصياغة ، وبروز مواقف مرتجلة ، تتطلب ضرب الأمثال .

٧- اختلاط الواقعى بالفانتازيا Fantasy ، وتحريك الإتم والجبان والجماد والحيوان

١٠- د. سبيل قلموى : ألف ليلة وليلة ، ص ١٠١ .

٢- المرجع السابق ، ص ١٠٢ .

٣- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

بكيفية واحدة من الشعور والإحساس والطبيعة والتفكير والإدراك .

٨- استخدام الأسماء على السنة جميع الأشخاص ، سواء أكانت إناسا أم جانا أم عفاريت ، بدلالات سياقية ، وبوظيفة تختلف تبعا لكيفية الانخراط في الأحداث .

ومن منظور تلك الصفات ، التي ميزت شكل الليالي العربية ، أنتج نجيب محفوظ روايته : ملحمة الحرافيش ، ليالي ألف ليلة ، وإن كان في ليالي ألف ليلة أنتج الشكل منتزعا في ذات الوقت مع المضمون .

ولقد قمنا بدراسة شكل ومضمون ليالي ألف ليلة ، في تفاعلها مع شكل ومضمون الليالي العربية ، في المبحث الخاص بتوظيف الشكل والمضمون ص ٩٥ : ١٠٨ ، وبيننا فيه طرائق التشابه والاختلاف بين العاملين ودواعيه ، من وجهة نظر فنية ، لكن ذلك لم يحدث مع ملحمة الحرافيش - والتي كنا قد أشرنا إلى توظيفها لشكل الليالي العربية في هامش صفحة مبحث توظيف الشكل ص ٧٧ - أملا في دراستها هنا تحت هذا المبحث .

والحق أن الكاتب لم يوظف في ملحمة الحرافيش ، من شكل الليالي العربية ، غير بعض الملامح ، التي ربما تكون باهتة ، والتي تدفع العمل دفعا في اتجاه شكل الليالي العربية ، دون تأكيد لمثل تلك المطابقة التي وجدها الباحث في ليالي ألف ليلة.

فلا وجود لافتتاحية السرد ، التي تبين كنه الشخص وتوجهاتها وبؤرة الأزمة ومنطلقات الصراع . ولا وجود لثيمة (Theme) الحكى الليلية ، التي يمتد مداها طيلة العمل ، ممثلة لمظهر الحياة . ولا وجود لتداخل حاد بين الحكايات إلا بالقدر اليسير ، الأمر الذي يميز كل حكاية باستقلال تام ، ولا وجود لثيمة اختلاط الواقعي بالfantasy ، وما تم ذكره عن الجان ، تم من منطلق الوعي التام ، وبأسلوب شعبي ، يوجد في كل زمان ومكان ، ويشكله موروث الناس الشعبي في هذا المجال .

ومع ذلك ، فقد دمغنا ملحمة الحرافيش ، بشكل الليالي العربية ، للأسباب التالية :-

- ١- تقسيم السرد الروائي إلى حكايات عشر ، تبدأ بحكاية عاشور الناجي وتتوالى هكذا : حكاية شمس الدين - حكاية الحب والقضبان - حكاية المطارد - حكاية قرّة عيني - حكاية شهد الملكة - حكاية جلال صاحب الجلالة - حكاية الأثباج - حكاية سارق النغمة - حكاية الثوت والنبت .

٢- تقسيم الحكايات إلى أرقام ، تكون بمثابة الليالي ، تختلف - كتابة - في الحجم ، طبقا لشكل الليالي العربية ، فالحكاية الأولى تمتد من الجزء (١) : الجزء (٥٨) ، والثانية تمتد من الجزء (١) : (٥٦) ، والثالثة : (١) : (٤٨) ، والرابعة : (١) : (٦٣) ، والخامسة : (١) : (٥٨) ، والسادسة : (١) : (٧٦) ، والسابعة : (١) : (٧٠) ، والثامنة : (١) : (٥٥) ، والتاسعة : (١) : (٣٧) ، والعاشر : (١) : (٥١) ، ويمثل آخر رقم في الرواية ، نهاية الأحداث ، مثل آخر ليلة .

٣- تتابع الحكايات تتابعا زمنيا في اتجاه واحد ، حتى النهاية ، بعدها ، يترد التتابع إلى البدايات ليسم الزمن بالدائرية .

٤- انتهاء السرد بحركة ، ترند فيها النهايات إلى البدايات ، بعودة عاشور الجديد ، مرة أخرى ، فتوة للحارة .

٥- استخدام الأمعار ، بطريقة بارزة ، شكلت ملمحا من ملامح الليالي العربية ، حسب السياق .

وينتبع هذه الملامح - امتزاجا - في العمل الروائي ، نرى الكاتب يبدأ روايته هكذا: "عاشور الناجي . الحكاية الأولى من ملحمة الحرافيش " . ثم تتابع الحكايات بنفس الطريقة حتى الحكاية الأخيرة .

وسوف نتعمق الحكاية الأولى والأخيرة ، مع الربط بينهما بأسماء فتوات الحكايات الأخرى وتوجهاتهم ، وذلك لأهمية الحكاية الأولى في تكوين أسطورة عاشور الناجي ، وأهمية الحكاية الأخيرة في تحقيق شكل الليالي العربية ، بارتداد حركة الأحداث إلى منطلقات البداية .

تبدأ الحكاية الأولى ، حكاية عاشور الناجي ، في نسج خيوطها ، بجوار السور العتيق ، في ظلمة الفجر الندية ، الممتلئة بالنور - لقيطا - بلا هوية ، وتتلقى نحيبه أذان الشيخ الطيب ، الخير ، غفرة زيدان ، وهو في طريقه لصلاة الفجر ، فيهرول به إلى زوجته مكيئة العلقر ، ليكون لهما عوضا وأملا ، ويكون له خلاصا وملوى .

وقبل أن نتتبع بقية الحكاية ، نسجل هنا " ثيمة " من ثيمات الليالي العربية ، وهو شكل تقسيم الحكاية إلى أجزاء ، تكون بمثابة الأيام ، فالعرض السابق والذي لم يتجاوز الثلاثة أسطر ، سرد في الرواية هكذا :

" عاشور الناجي

الحكاية الأولى من ملحمة الحرافيش

-١-

في ظلمة الفجر العاشقة ، في العمر العابر بين الموت والحياة ، على مرأى من النجوم الساهرة ، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة ، طرحت مناجاة متجسدة للمعانة والممرات الموعودة لحارتنا .

-٢-

مضى يتلمس طريقه ، بطرف عصاه الغليظة ، مرشدته في ظلامه الأبدي ، مولاي يعرف مواقفه بالرائحة وحساب الخطوات ، ودرجة وضوح الأناشيد والإلهام الباطني ، بين مسكنه عند مشارف القرافة وبين الحارة يخوض أشق مرحلة في طريقه إلى الحسين وأعنيها ، على غير المعهود تنأى إلى أنفيه الحادثين بكاء ولید إلخ .

-٣-

انزعجت سكينه لدى رؤيتها زوجها الشيخ على ضوء المصباح المرفوع ببسراها ، وتساءلت :-

- ماذا أرجعك كفى الله الشر -

وسرعان ما رأت الوليد فهتفت :

- ما هذا يا شيخ غرة ؟ "١١" .

وتستمر الحكاية بعد ذلك ، فيترقب عاشور الناجي في كنف الدين والخير ، بين يدي الشيخ غرة زيدان وزوجته سكينه ، ويتقدم سريعا في حفظ القرآن والأناشيد ، ويتشكل قوى الجسد ، عملاقا ، ويموت الشيخ وزوجته فجأة ، فيجد عاشور نفسه - لقيطا - مرة

أخرى ، لكن هذه المرة ، تتلف أنات جوعه ، بلطجة درويش زيدان ، الأخ الفاسد للشيخ غفرة زيدان ، ونلاحظ مافى اسمه من إيقاع يشبه إيقاع إدريس أولاد حارتنا الذى يرمز لإبليس ، وسرعان مايتمثل فى عاشور الناجى ، الماضى المشين والحاضر الواعد ، وفى درويش زيدان ، الماضى العريق والحاضر المشين ، وسرعان ما يتجلى الصراع بينهما فى محاولة درويش زيدان دفعه إلى عالم البلطجة ، ونجاح عاشور فى جندلته من أول ضربة .

ثم تمضى الأحداث بعد ذلك ، فيدخل درويش السجن ، ويتزوج عاشور من زينب ، ابنة الناطورى فيرتفع فى الحياة درجات ، وينجب أولاده الثلاثة : حسب الله ورزق الله وهبة الله ، فجأة ، يعود درويش زيدان من السجن ، ويفتح خماره ، تسكر أهل الحارة وتنفعهم إلى ممارسة البغاء مع البنت فلة ، فيهب عاشور الناجى بما جبل عليه من حب الخير إلى إنقاذ الحارة ، حسب مايفرضه تصوره ، فيتزوج من فلة ، إنقاذا للجميع ولنفسها ، ويتجلى - هنا- فى حكاية عاشور الناجى، ثيمة أخرى من ثيمات الليالى العربية ، تتكرر فى كل الحكايات وهى استخدام الأشعار "١" موظفة فى السياق الروائى ، والأشعار هنا فارسية اللغة ، غامضة الإقهام ، توحى بالتعلق الدائم بالأسرار والمعانى الكلية المبهمة ، التى يقف الجميع على تخومها - ندوقا - دون استكناه للحقيقة الغامضة ، وكأنها ما استدعيت إلا لتمثل " حلم الإنسان الدائم بتلك اللغة الغامضة ، لغة الألحان ، التى كان يسمعها فى الجنة " ٢٠

ولنختر موقفا وردت فيه الأشعار ونتمعقه ، وهو موقف عاشور بعد أن مات كفيلاه: غفرة زيدان وزوجته ، حين وجد نفسه عملاقا بلا عمل ، يتسقط نكل درويش زيدان ،

١٠- وردت الأشعار الفارسية ، فى الصفحات التالية على استناد حكايات قروية : ص ١٦ - ٢١ - ٦٢ - ١٤٢ - ٢٠٨ -

٢٢٠ - ٢٦١ - ٢٨٦ - ٣١٨ - ٣٩٨ - ٥١٥ - ٥٤٣ - ٥٦٣ .

٢٠- د. إبراهيم السوقي شتا : الحرافيش : الحلم ، العهد ، النبوة ، مجلة عالم الكتاب ، الهيئة العامة للكتاب ، العدد

الفنى، (٢٥) ، القاهرة ، يناير-فبراير - مارس ١٩٩٠ ، ص ١٠٤ .

البلطجي ، قاطع الطريق ، وليس أمامه من خيار ، إلا بين طريقين : البلطجة أو التسول ، وبملاحقة الأناسيد له ، يعرف طريقاً آخر ، ولننظر تحديد الكاتب له .
" قال عاشور وقد نفذ صبره :

- إني جوعان يا معلم درويش !

فمد له يده بكنله وهو يقول :

- إليك أخربة منى !

غادر عاشور البيت والمغيب يهبط على القبور والخلاء ، أمسية من أماسي الصيف وثمة نسمة رقيقة تنهادر حاملة أخلاط التراب والريحان ، مضى في العمر حتى بلغ ساحة التكية ، بدا لعينيه القبر مظلماً ، وترامت أشباح أشجار التوت من فوق الأسوار ، تصاعدت الأناسيد بغموضها فصمم على طرح الهم جانباً وقال لنفسه :

- لا تحزن يا عاشور فلك في الدنيا إخوة ليس لعدهم حصر .

ومضى تلاحقه الأناسيد :

أى فروغ ماء حسن ** لى روى رخشان شما

ابروى خوبى لى جاء ** رنخسدان شما ***

فالطريق الذى تبدى له ، عبر ملاحقة الأناسيد ، طريق أصحاب التكية وأناسيدهم ، طريق الاتزان النفسى والتفكير الهادئ والقرار الحكيم ، فى العمل الجدى وسط خلق الله البسطاء الطيبين .

وبترجمة "٢" البيتين السابقين إلى العربية ، يتضح أن معناهما :

" يامن ضياء قمر الحسن من وجهك المضئ

ورواء وجه الجمال مستمد من غمزة نقتك

١٦- نجيب محفوظ : ملحمة العرافين ، ص ١٦ .

٢- الترجمة نقلاً من : د. إبراهيم أمين الشراوى : أغنى شيراز ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٤ ،

وكان تعلق عاشور بالضياء والقمر والحسن والوجه المضىء ، والرواء والجمال والحسن ، لم يكن إلا إلهاماً بتوجيهه - جزئياً - فى طريق غير طريق البلطجة وطريق التسول ، حيث العمل بجد ورجولة ، و- كلياً - فى طريق النبوة والحلم حيث تحقق المثال والكمال " ١ " .

وتستمر أحداث الحكاية بعد ، فيجتاح الحارة طوفان المرض ، ويفر عاشور وزوجته وولده شمس الدين إلى الجبل حيث الخلاء ، وعندما يرجعون ، يجدون أهل الحارة قد اختفوا - بسبب المرض - من الوجود ، ويستولى عاشور على دار البنان وما فيها من تحف وسجاجيد ومصاغ ، ويبدأ الناس فى التوافد على الحارة ، ويغنى عاشور عليهم من المال ما يخلق لهم أسباب عيش كريم ، ويهتم بالنكية والأناشيد ، وفجأة يعود درويش زيدان إلى الحارة ، ويعودته تبدأ متاعب عاشور ، وتنتهى بدخوله السجن بعد كشف سطوه على مال آل البنان ، وفى غيبة عاشور يتصب درويش فتوة الحرافيش ، ويخرج عاشور من السجن ، ينكمش درويش زيدان ورجاله ، وعلى الفور يتصب عاشور فتوة بلا منازع من قبل الجميع .

وتكتمل بهذا القدر من الأحداث ، حكاية عاشور الناجى ، ثم يبدأ الكاتب فى سرد حكاية جديدة ، هكذا : " شمس الدين ، الحكاية الثانية من ملحمة الحرافيش " . ويؤكد هذا ثيمة " استقلال كل حكاية عن الأخرى ، برغم القدر اليسير من التداخل ، على عادة شكل حكايات الليالى فى الاستقلال والتداخل أيضا .

ولعل تداخل الحكايات اليسير ، الذى أشرنا إليه ، يتحقق هنا ، فمع الصفحات الأولى من الحكاية الثانية ، وبأجزاء تمتد من (١) : (١٠) ، يتتبع الكاتب سر اختفاء

١ - " يؤكد د. إبراهيم النسوقى شتا - وننقل معه بعد الإطلاع على الترجمة - " أن كل الأبيات التى لوردها كتبنا العظيم (نجيب محفوظ) ، وردت بنصها وترجمتها فى الترجمة الوحيدة الميسرة لبعض غزليات حافظ (الشبراوى) ، وهى ترجمة د. إبراهيم الشولوبى ، ومن ثم فلا مجال للشك أن تفتت معقبيها مع سبق الأحداث فى الرواية . فطر : الحرافيش ، الحلم ، العهد ، النبوة ، مجلة عالم الكتاب ، ص ١٠٤ .

عاشور الناجى صاحب الحكاية الأولى ، ثم يدلف مباشرة بعد ذلك إلى حكاية شمس الدين ، بداية من الجزء (١١) .

وربما يساعد اختفاء عاشور الناجى فى صنع أسطورة له ، لدرجة أن الحكاية الوحيدة التى وضع الكاتب لها خاتمة ، هى حكاية عاشور الناجى ، وكأن الكاتب يريد أن يجعل من الخاتمة (ختما) ، يضع الحكاية فى حرز حريز عن الحكايات الأخرى ، حتى تستطيع أن تفعل فعلها - من مكانها المحكم - فى صنع أسطورة عاشور الناجى .

وربما أيضا يساعد اختفاؤه فى أن يظل عاشور طوال الملحمة، هو الحاضر الغائب مثل الجبلأوى فى أولاد حارتنا "١"، أو ربما أيضا يعد هذا الاختفاء تكريما له بتجنب الموت "٢"، الذى ربما لحق الجبلأوى فى أولاد حارتنا والتى استطاع الكاتب فيها أن يوظف تراثا روحيا معروفا سلفا، على خلاف الأمر هنا، حيث يصنع الكاتب أسطورة غير معروفة سلفا، ولعله فى هذا يشبه فريدريش دورينمات Fredresh Dourinmatt فى صناعته لأسطورة حديثه فى عمله المسرحى: The visit of the old lady زيارة السيدة العجوز . ويتوالى الفتوات "٣" بعد عاشور الناجى ، ويتأرجحون قريبا وبعدا عن منهجه وسنته فى معاملة الحرافيش ، ولكل منهم طريقته فى ذلك ، ويتشابهن - سلوكا - فى ظلم الحرافيش ما عدا شمس الدين وسماحه وفتح الباب وعاشور الجديد ويتحقق بتتابع حكاياتهم تتابعا زمنيا فى اتجاه واحد ؛ شكل تتابع حكايات الليالى العربية زمنيا فى اتجاه واحد ، حتى يتم الارتداد فى الحكاية الأخيرة .

ويتجلى هنا بالإضافة إلى ثيمة تتابع الحكايات ، ثيمة استخدام الأشعار "٤" ، وهى

١- د. يحيى الرخاوى : دورات الحياة وضلال الظلود ، ملحمة الموت والخلق فى الحرافيش ، مجلة فصول ، م ٩ ،

ع ٢٠١٠ ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٩٠م ، ص ١٥٣ .

٢- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

٣- تولى الفتوات بعد عاشور الناجى هكذا : شمس الدين ، سليمان ، عريس ، القلى ، الصغلى ، وحيد ، نوح الغراب

سكة العلاج ، جلال ، مؤنس المال ، سمعة الكلبشى ، سماحة ، فتح الباب ، حميدة ، حسونة السبع ، عاشور الجديد .

٤- وردت الأشعار العالمية فى الصفحات التالية : ص ١٠٦ ، ١٤٤ ، ٣٤٢ ، ٣٨٤ ، ٤٤٨ ، ٤٥٢ .

هنا عربية عامية ، ولنختار موقفا ونتممقه ، لنرى ماحدث فيه من توظيف ، فعندما مات جلال عذربه مينة البهائم وسط الروث والتبن ، كانت بذرتة تثبت - مسفاحا - فى رحم زينات الشقراء ، وعندما ولد الغلام ، لم يعترف به آل الناجى ، فعاش فى كنف أمه وحيدا ، يجتران معا آلام الحياة ، حتى وصل به العمر إلى الخمسين وبأمه إلى السبعين ، وعندما ماتت أمه ، حزن عليها حزنا شديدا ، لكنه سرعان ما انقلب عليها بعد أن أدرك أن حبله السرى قد أزيل ، فانطلق حرا هائما على وجهه ، فاعلا لما يريد ، فكان الغناء مرادفا للسكر والعريضة والتحرر :

" ولما انصرف الفتوة راح جلال يغنى : على باب حارتنا حسن القهوةجى .

وسكر وانيسط وراح يقول :

- حلمت أمس بأننى تسالت إلى مننثة أبى ، وأن شخصا جميلا صعد بى إلى شرفتها العليا، ثم دعانى إلى ملاعبته الحجلة ، فرحت أحجل حتى اختل توازنى ، فسقطت من الفتحة العالية ، ولكننى لم أصب بأذى أذى ... فقال له غبة الفوال الخمار :

- خير ما تفعل أن تجرب ذلك فى يقظتك .

فراح يغنى من جديد :

باسمع نغم بالليل ** عشق البنات البكارى

هد منى الحيل " ١٠ "

وربما أفاد الكتّاب فى جعل الشعر - هنا - " أداة لتصوير الانفعالات النفسية التى قد يعجز النثر على إسعاف الشخصية بمكنون حقيقتها النفسية وفى هذه الحالة يضىفى الشعر على العمل الروائى عمقا بما يتحجه من تصوير لخفايا النفوس والفعال الإنسانية المتضاربة " ٢٠ " .

وبوصولنا إلى الحكاية العاشرة من ملحمة الحرافيش والمسماة بالثبوت والنبوت ، نتحقق ثيمة أخيرة من ثيمات الليالى العربية ، والتى تتمثل فى تكوص الحركة ولرندادها

١٠- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٤٤٨ .

٢٠- د. أحمد إبراهيم الهولوى : نقد الرواية فى الألب العربى الحديث فى مصر ، ص ١٠٢ .

إلى البداية ، فالبدائية تمثلت فى اختفاء عاشور الناجى الذى حقق الفتونة على أسس رصينة من العدل ، ثم تغيّمت الرؤى بعد ذلك على امتداد الحكايات الثمانية ، بين السير على نهج عاشور والعدول عنه إلى الظلم والجبروت ، حتى يولد عاشور وأخواه : فائز وضياء من آخر فردين ضعيفين مهينين من ذرية الناجى ، وهما حليلة البركة وربيع الناجى ، الذى ما يلبث أن يموت ، تاركاً زوجته وأولاده فى مهالٍ الضياع ، حيث يعمل فائز سواق كمارو ، وضياء شبالاً فى محل نحاس ، وعاشور راعياً للغنم ، ثم تمضى الأحداث تباعاً ، فينشأ عاشور قوياً ، مهنياً ، نبيلاً ، غامق السمرة ، فى وجنتيه بروز وفى فكّيه صلابة ، متعلقاً بالنكية وبالأنثى .

وفى الحقيقة ، تلك صفات جده عاشور الناجى ، ونبه الكاتب إلى ذلك " كان عاشور ينمو نمواً إذا كشجرة توت ، يذكر هيكله المتماهى فى العمق وملامحه الغليظة الجذابة ، بما قيل فى وصف جده عاشور " ١٠ " . ويلاحظ كذلك ما فى عمله راعياً للغنم من إرهابات بالحلم والنبوءة .

وتمر الأيام ، فيهرب فائز ويعود بعد فترة بمل وفير ، ينقل الإخوة من مصاف الفقراء إلى مصاف السادة والأعيان ، وسرعان ما يتخلّى ضياء عن خطيئته ، لكن عاشور يرفض ، ويتبدى هنا جانب من أخلاقه ومبادئه ، التى يصر الكاتب على تأكيدها طوال الحكاية .

وتتجلى الأحداث عن جرائم فائز ، وتفقد الأسرة ثروتها ، وتلفظ إلى المراء مرة أخرى ، ويبدو هنا ملمح يتشابه مع عاشور الناجى الأول حين هرب من طوفان المرض إلى اللّقاء ، وتستقر الأسرة فى حجرة الرحمة بمدفن عين شمس وهى تحلم - يوماً - بالعودة إلى الحلة . ويهجر ضياء الأسرة ، فى الوقت الذى يتمسك عاشور بأمه ، وهذا ملمح آخر يبين فيه الكاتب أصلاته ، ويستمر الاثنان ، هو يسرح بالفلكية وأمه تسرح بالمفتنة والمخلل وعزّاءه الوحيد كجده عاشور ، فى النكية والأنثى ، ويؤكد الكاتب ذلك :

" ودأب على قضاء وقت راحته فى الخلاء حيث رعى الغنم ، حيث لجأ عاشور صاحب العهد وتلقى النعم ، ذلك الجد الذى أحبه وآمن بعهدة وعبد خيره وقوته ، أليس هو مثله حبا فى الخير وامتلاكاً لل قوة ؟ ولكن ماذا فعل كلاهما بخيره وقوته ؟ أما الجد فقد حدثت على يديه المعجزة ، وأما هو فيسرح بالخيار والقضاء والرطب . وفى الليل دأب على التسلسل إلى ساحة النكية ، يتلفع بالظلام ويستضيئ بضوء النجوم، يردد البصر بين أشباح التوت والسور العتيق ، يقتعد مكان الناجى ويصغى إلى رقصات الأناشيد "١٠ .

ويتقابل هو وحرافيش حارته ، صدفه فى السوق ، مثلما حدث لجبل فى أولاد حارتا"٢ - وهذا يمثل ملمحا بالبشارة - وتشتمل بينهم الرغبة فى الخلاص . ويحلم ذات ليلة بالناجى ، يقره باسمه بالاعتماد على نفسه فى الخلاص ، فيقرر ذلك ، ويصف الكاتب توجه عاشور الجديد إلى حارته ليخلصها من الفتوات ، بطريقة تذكرنا بميلاد الناجى القديم الذى انحدر إلى الوجود من جوار السور العتيق ، حين يجعله الكاتب ينحدر من تحت القبر " وذات يوم عجيب والحارة تعاني حياتها اليومية المألوفة الكثيرة، والشتاء يولى مودعا ، انحدر من تحت القبر رجل ، عملاق الهيكل إلخ "٣ " .

وسرعان ما يجندل الفتوة ، وسرعان ما يظهر الحرافيش حاملين نبايئتهم ، من كل مكان ، إذ إنه كان قد أمرهم بالاعتماد على أنفسهم فى الخلاص ، وتتم لهم السيطرة على فتوة الحارة ، ويرى أحد الباحثين " أن الصورة هنا لا تتفق مع ما لوحظ به الملحمة طوال مسارها من خطورة دور الفرد المخلص "٤" . ونخالفه فى رأى فالفرد المخلص موجود هنا أيضا ، والفرق يتجلى فى استنهازه لهم الحرافيش ، لحظة أن حان الحين ،

١٠- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٤٣ .

١١- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ١٧١ .

١٢- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٥٦ .

١٣- د. يحيى الخروفي : دررات الحياة وضلال الخلود ، ملحمة الموت والتخلق فى الحرافيش ، مجلة فصول ، ص ١٥٣ .

ومحاولته إرساء تقاليد جديدة للفتوة ، تتمشى مع معطيات العصر الحديث ، من استنهاض الشعوب والأمم ، أو بصورة أخرى توحى بانتهاء عصر الفتوات وحلول الإرادة الجماعية محل إرادة الفرد .

وبإرساء عاشور لقواعد الفتوة التى سنها جده عاشور الأول والتى وصفها الكاتب هكذا : " سرعان ما سلوى فى المعاملة بين الوجهاء والحرافيش ، وفرض على الأعيان إتوات ثقيلة حتى ضاق كثيرون بحياتهم ، فهجروا الحارة إلى أحياء بعيدة لا تعرف فتوة ولا فتونة . وحتم عاشور على الحرافيش أمرين : أن يدرّبوا أبناءهم على الفتونة حتى لاتهن قوتهم يوما فيتسلط عليهم وغد أو مغامر ، وأن يتعيش كل منهم من حرفة أو عمل يقيمه لهم من الإتوات ، وبدأ بنفسه فعمل فى بيع الفاكهة ، وأقام فى شقة صغيرة مع أمه ، وهكذا بعث عهد الفتوة البالغ أقصى درجات القوة وأنقى درجات النقاء " ١٠ .

يرتد الحدث إلى البداية - محققا - أهم ثيمة من ثيمات ألف ليلة وليلة، وينكص التتابع الزمنى فى اتجاه واحد ، على عقبيه - عائداً - إلى البداية ، مما يسم الزمن بالدائرية ودائرية الشكل ، تحمل من المعانى الكثير ، فربما تشير " إلى اكتمال الحياة وإيدانها بانتهاء صفحة منها لتبدأ صفحة جديدة " ٢٠ ، "ربما تعنى الأبدية فى صيرورتها الدائمة " ٣٠ " أو الكمال والمثال والقواعد التى تحكم الكون " ٤٠ .

وربما تعنى - فى نظرنا - إمكانية التحول واستحالة الثبات ، فها هو تراث الناجى يعود بعد طول موات ، ولا ننسى أن الشكل الدائرى ، هو الوحيد القادر على الرفع والحركة والتماصك فى عالم الماديات .

١٠- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٦٠ .

٢٠- محمد مهدي غالى : تطور الشكل الفني فى القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠ - ١٩٨٦ م ، رسالة دكتوراه ، مخطوط

أدب بها ، ١٩٩١ م ، ص ١١٣ .

٣٠- هيجل : الفن الرمزي ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطائفة ، بيروت ، ١٩٧٩ م ، ص ١٢ .

٤٠- هريوت ريد : معنى الفن ، ترجمة : سامى خشبة ، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية (٤) ،

القاهرة ، نوفمبر ١٩٩٠ م ، ص ١٥ .

المبحث الثاني : الشكل التحقيقي لأدب الرحلات .

أما الشكل التحقيقي ، فهو شكل المخطوطة ، وأما شكل أدب الرحلات ، فهو شكل رحلة ابن بطوطة ، وتبدي المثال واضحا ، فى رواية رحلة ابن فطومة ، التى لم يشأ الكاتب لها أن تخرج على غرار شكل أدب الرحلات فقط ، لا سيما رحلة ابن بطوطة ، بل أدمج معه شكل المخطوطات التراثية المحققة .

يبدأ نجيب محفوظ روايته ، بالتكوين التالى - الذى ينتصف صفحة كاملة وكأنه عنوان - " نقلا عن المخطوط المدون ، بقلم قنديل محمد العنابى الشهير بابن فطومة " ١ ، ثم يبدأ فى سرد روايته .

والكاتب بهذا التكوين البسيط ، يوهم القارئ بأنه يلتزم بمنن المحققين فى نسبة الفضل إلى أهله ، حسبما تقتضى الأمانة العلمية ، ومثل هذه الطريقة ، تطابق الشكل الروائى ، بشكل المخطوطة المحققة علميا ، حيث تحقيق المخطوط يتطلب بالدرجة الأولى " أمانة الأداء التى تقتضيها أمانة التاريخ " ٢ .

" ولعل المبرر لجعل هذا الشكل تراثيا ، هو أن التحقيق غالبا ما يرتبط بالمؤلفات والكتب التراثية دون غيرها ، ووسائل تحقيق هذه المؤلفات التى يتشكل منها النص المحقق ، إنما ترجع إلى مناهج تحقيق التراث عند القدماء ومن ثم تصبح أشكال تحقيق التراث أشكالا تراثية " ٣ .

والكاتب بهذا التكوين أيضا ، يسلم أحداث الرواية للشخصية الرئيسية بها ، وهى شخصية قنديل محمد العنابى ، الأمر الذى يفصل بين شخصية الراوى والمؤلف ، مكتفيا بجعل نفسه محققا للمخطوط ، نافيا عن نفسه التباس السيرة الذاتية .

والحق أن التكوين الذى فى المقدمة ، والمتن الذى اخترطت فيه أحداث الرواية ، يظهران لنا شخصيتين ، وليس شخصية واحدة ، فالذى ينبئنا أن المخطوط نقلا عن قنديل

١- نجيب محفوظ : رحلة ابن فطومة ، ص ٤ .

٢- عبدالسلام هارون : تحقيق النصوص ونشرها ، مكتبة الخفاجى ، القاهرة ، ط ٤ ، ١٩٧٧م ، ص ٤٧ .

٣- د. مراد عبدالرحمن مبروك : العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر ، دراسة نقدية ، ص ٢٨٦ .

محمد العنابى ، ليس هو الذى يمارس طقوس الحدث الروائى .
فما كاد الكاتب يظهر بشخصه فى العمل الروائى ، معرفا به ومنوها عن أصله ،
حتى يبدأ العنابى - نوا - فى سرد ما حدث له ، حينئذ تختفى شخصية الكاتب تماما ، حتى
النهاية التى خطها العنابى لنفسه ، ثم يفاجئنا الكاتب ببتر الأحداث والظهور بتكوين آخر
ختامى ، يؤكد به تأصيل شكل المخطوطة هكذا " بهذه الكلمات ختم مخطوط رحلة قنديل
محمد العنابى الشهير بابن فطومة . ولم يرد فى أى كتاب من كتب التاريخ ذكر لصاحب
الرحلة بعد ذلك ، هل واصل رحلته أو هلك فى الطريق ؟ هل دخل دار الجبل وأى حظ
صادفه فيها ؟ وهل أقام بها لآخر عمره أم ذهب إلى وطنه كما نوى ؟ وهل يعثر ذات يوم
على مخطوط جديد لرحلته الأخيرة ؟ علم ذلك كله عند عالم الغيب والشهادة " ١٠٠ .
ولا يعتمد الكاتب فقط ، على مداخلته فى أول الرواية ونهايتها - تكوينا - بل يجعل
شخصيته الرئيسية (العنابى) ، يؤكد طوال الرواية تكوينه لما يرى من مشاهد ولما
ينخرط فيه من أحداث ، من مثل " وقضيت شطرا من الليل وأنا أدون فى دفترى تاريخ
الرحلة ومشاهدها " ٢٠٠ ، ومن مثل " كان حماسى للقاء قد فتر شيئا ما ولكنى استعنت عليه
بالعزيمة ، حتى أنجز كتاب رحلتى على أكمل وجه " ٣٠٠ ومن مثل " وعكفت على تكوين
المشاهد " ٤٠٠ " ومن مثل " ووعدت بالعودة إلى الحلبه ... فأنسخ كتاب الرحلة " ٥٠٠ .
فمثل هذه التكوينات ، تمخضت عن كتاب ، هم صاحبه كثيرا ، وهو بصدد التوجه
إلى دار الجبل ، خشية ضياعه ، فيقرر أن يعهد به إلى صاحب القافلة ، ليسلمه إلى أمه أو
إلى أمين دار الحكمة ، ويفعل ذلك .
والرواية هنا والكاتب ، شيء واحد ، فى الشكل والمضمون ، والذى اخطته العنابى

١٠٠ - نجيب محفوظ : رحلة ابن فطومة ، ص ١٦٢ .

٢٠٠ - المصدر السابق ، ص ٣٤ .

٣٠٠ - المصدر السابق ، ص ٤٢ .

٤٠٠ - المصدر السابق ، ص ٦٥ .

٥٠٠ - المصدر السابق ، ص ١٦٢ .

فى كتابه ، هو مادة العمل الروائى ، وما دور الروائى إلا فى تقديم سردها بتكوينه ، وفى قطع سردها بتكوينه ، وبذلك يصير الوصف الحقيقى للعمل (نقلا ل) وليس (نقلا عن) أو (نقلا من) ، فالأولى تفيد انتقال المتن كله ، وهذا ماحدث لكتاب العنابى ، والثانية تفيد الخطاب والمشافهة - وما سلسلة العنعة فى تخريج الأحاديث النبوية ببعيدة - والتسجيل الأيمن لما سمع ، وهذا ما لم يظهر فى علاقة الكاتب ببطل روايته ، والثالثة تفيد الاقتباس والنقل الجزئى .

ولم يقتصر الكاتب على توظيف شكل المخطوطة التراثى ، فى شكل روايته ، بل أدمج معه شكلا تراثيا آخر ، هو شكل أدب الرحلات ، لا سيما رحلة ابن بطوطة ، والذى تكلمنا عنه - تفصيلا - فى المبحث الثانى من الفصل الأول فى جزئية توظيف الشكل ص ٧٧ : ٨٥ حيث أفضنا فى الحديث عن توظيف شكل الحدث التراثى فى أدب الرحلات .

وتلخص هذا الشكل ، فى انتقال العنابى - زائرا - بين أكثر من بلدة ، هى على الترتيب : دار المشرق - دار الحيرة - دار الأمان - دار الغروب - ثم حدود دار الجبل - متخذاً - فى كل منها منهجا لايحيد عنه ، اتخذده من قبله ابن بطوطة " فهو يذكر البلد ويصفه ويعين حدوده ويذكر ما شاهده فيه ، ويروى ما عرفه من عادات أهله ونظام حياتهم ومأكلمهم ومشربهم وملبسهم ، ثم يتحدث عن سلطان البلد ، وكيف رآه ، وماذا جرى بينه وبينه ؟ وقد يعقب بذكر شيء من التاريخ "١١ .

والعنابى فى تنقلاته تلك ، يمارس شكل أدب الرحلات ، المنخرط - بداية - فى شكل المخطوطة ، التى يصر على تذكرنا طيلة الرواية بتكويناتها ، حتى يعهد بها إلى صاحب القافلة أو إلى أمه ، ربما لنقع فى يد الكاتب فينقلها لنا .

لكن ، ما فائدة مداخلة الكاتب فى النهاية وبتره للمخطوطة بترأ حازما قطع به السرد

الروائى ؟

ربما أفاد فى نظرنا أمرين :

الأول - جعل دار الجبل ، على ماهى عليه من غموض ، اكتنفها طوال الرواية ،

تتبدى رمزا للكمال فى صورته المثالية ، الأمر الذى بسببه كانت مستعرى لو ولجها العنابى وصورها حتى ولو فى أبرع نموذج ومثال ، فالمثال الذى تحتويه كلمات لا يصبح مثالا ، الأمر الذى جعل ما فى الجنة ، لا يدرك بالعين ولا يسمع بالأذن ولا يخطر على قلب بشر .

الثانى - تشويق القارئ وإثارته وتحفيزه ، من خلال الغموض الناجم عن قطع السرد ، وبذلك يصبح القارئ متجالوبا وفاعلا فى استكمال السرد حسب ما يمليه خياله ، ويقتضيه إدراكه .

المبحث الثالث : الشكل التقسيمي للقرآن الكريم .

ثمة ملحوظة شكلية "١" ، هي التي دفعتنا للاقترب من القرآن الكريم ، نون غيره من الكتب السماوية ، حيث وجدنا البناء الشكلي لأولاد حارتنا والذي يتكون من افتتاحية وخمسة فصول ، معنونة بأسماء : آدم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة ، ينقسم إلى أجزاء كالآتي:

فصل آدم :	(١) ،	(٢٣) -	(٢٣) جزء
فصل جبل :	(٢٤) ،	(٤٣) -	(٢٠) جزء
فصل رفاعة :	(٤٤) ،	(٦٣) -	(٢٠) جزء
فصل قاسم :	(٦٤) ،	(٩١) -	(٢٨) جزء
فصل عرفة :	(٩٢) ،	(١١٤) -	(٢٣) جزء
جملة أجزاء الرواية		(١١٤) -	جزء

وإذا كانت معرفتنا بالكتب السماوية ، تثبتنا أن الإنجيل يتكون من (٢٧) سفرًا ، مقسمة إلى (٢٩٠) إصحاحًا ، وأن التوراة تتكون من (٣٩) سفرًا ، مقسمة إلى (٩٢٩) إصحاحًا ، وأن القرآن يتكون من (١١٤) سورة .

فهل حقًا ، قصد الكتاب مسلواة أجزاء أولاد حارتنا بعدد سور القرآن ، أم أن هذا من فعل الصدف ؟ أيا ما كان الأمر ، فإن الذي يهمنا هو إثبات هذا التشابه.

ولعل ما يؤكد القصد ، أن ثمة ملحوظة أخرى ، يجب التنبيه عليها وهي أن الكتاب محاكاة للسرد القرآني ، الذي يؤكد أن سيدنا آدم امتداد لسيدنا موسى ، وسيدنا آدم وسيدنا موسى امتدادان لسيدنا عيسى ، وسيدنا آدم وسيدنا موسى وسيدنا عيسى امتداد لسيدنا محمد* - جعل الفصل الأول والمعنون باسم آدم تراثًا للفصل الثاني المعنون باسم جبل ،

*- تبه لهذا أيضا : - جمال عبدالناصر ، فروق المتولد ، مجلة القاهرة ، سبتمبر ١٩٨٨ م ، - محمد جلال كشك: أولاد

حارتنا فيها قرآن ، ازهراء للإعلام العربي ، (١٠) ورقة ثقافية .

*- يتوقف الكتاب المقدس عند سيدنا عيسى ولايمتد إلى سيدنا محمد ، كذلك لا يمتد بالمسيحية واليهودية لتتمتلا مع جنود

الدين حتى آدم ، في الوقت الذي يحدد القرآن أن الدين عند الله مهما تحدثت صورته وأشكاله فجوهه واحد ، هو الإسلام .

والفصل الأول والثاني تراثين للفصل الثالث المعنون باسم رفاعة ، والفصل الأول والثاني والثالث تراثا للفصل الرابع المعنون باسم قاسم ، والفصل الأول والثاني والثالث والرابع ، تراثا للفصل الخامس المعنون باسم عرفة ، وذلك بطريقتين :

الطريقة الأولى: تضمين سرد حكاية فصل فى سرد حكاية فصل آخر.

ويكون ذلك بمثابة ضرب المثل وتحديد النموذج فى المواقف المختلفة ، على غرار ماحدث فى السرد القرآنى "١" لنفس الوظيفة .

ففى فصل جبل يجترئ الكاتب مسردا "٢" من فصل أدهم يمثل به النبوءة والإرهاص لما سيحدث لجبل مع الفتوة زقلط ، لاسيما ومسرد أدهم يركز على جزئية قتل قدرى لهمام وهما أخوان ، فما مصير جبل وزقلط ليس من عسيرته؟ وفى فصل رفاعة يجترئ الكاتب مسردا "٣" من فصل أدهم أيضا ، يركز على المتاعب التى واجهها أدهم فى صراعه اليومى مع البشر ، ليكون بمثابة العزاء لرفاعة فى تذكره بامتدادية الظلم والابتلاء والمحنة فى الزمان ، وفى فصل قاسم تجترأ ثلاثة مسارد من فصل أدهم يمثل الأول الأمنية بالخلاص لقاسم لحظة يستدعى المسرد "٤" مقابلة الجبالوى لأدهم وعفوه عنه ، ويمثل المسرد الثانى "٥" تنبيها لقاسم وتعضيدا له فى مواجهة الظلم الضارب بجذوره ، ليس فى حاضره فقط ولكن فى ماضيه حين قتل همام قدرى ، ويمثل المسرد الثالث "٦"

"١- إذا كان القرن الكريم قد اقترم بإعادة مسارد قصص الأنبياء بأسلوب يختلف من سورة إلى أخرى تحقيقا للإعجاز ، فظهر مثلا : قصة سيدنا موسى فى سورة مريم وقصص وأشعراف والأعراف وغفر وطه والنمل والإسراء والفرغفرا الأحراب والنفازعات والأفئال ، فحين يكتب لم يلتزم بذلك ، حيث أعاد مسارد حكايته بنفس الأسلوب ، فظهر مثلا : مسردا من قصة أدهم وقدرى فى ص ١٠٣ ، ٣٤٤ .

"٢- نجيب محفوظ : لولاد حاروتا ، ص ١٣٢ .

"٣- المصدر السابق ، ص ٢٩٠ .

"٤- المصدر السابق ، ص ٣٢٣ .

"٥- المصدر السابق ، ص ٣٤٤ .

"٦- المصدر السابق ، ص ٣٩٣ .

العزاء والتأسي والأمانى ، ففى خضم اعتراكات قاسم مع الحياة ، يبرز الجبلاوى - نصا-
يدعو أدهم للعيش فى البيت الكبير .

ولنختصر مثالا واحدا مما سبق ونتعمقه بالدراسة ، ففى فصل قاسم ، نجد قاسم (شفرة
لسيدنا محمد عليه السلام) ، بعد أن دار الزمان به ، ونقله من الصحراء الحارقة حيث
رعى الغنم ، إلى بيت الست قمر (شفرة السيدة خديجة) ، حيث صار زوجها لها ، أمينا على
أملكها ، فيما عليها ، غارقا فى نعيمها ، نجده ينحى كل هذا النعيم والجاه جانباً ، ويخيب
نصيحة أصحابه بالتمتع بمالها ، ويلتفت إلى أهل حارته البسطاء المتعساء ، للذين ساهم
الفتوات ظلما وجبروتا ، يفكر فى حالهم وأمر خلاصهم ، ويصارع أصحابه ذات يوم فى
قهوة دنجل ، ويتبدى الحوار أسفا على ما آلت إليه الحارة ، وتصل رسالته الحزينة وهنا
إليهم ، فالفتوات على مرمى رمقة منهم ، والظلم والجبروت فى كل مكان ، ثم يتهاذى
إليهم صوت الشاعر طازه ، حاملا التحذير والأمل معا ، حين ساق الكاتب على لسانه نصا
من فصل أدهم ، يتبدى فيه قتل قدرى لهما ، وكأن الكاتب بذلك يريد أن يعمق فى قاسم
وأصحابه العبرة والعظة والأسى جنباً إلى جنب مع الحلم والخلاص والنبوة ، وكأنه
يدعوهم إلى الحذر ، وبمسرد الشاعر ، تحكم الدائرة عليهم وتكمل حلقتها بين خيوط ظلم
اليوم وخيوط ظلم الأمس ، ومن بين هذا السواد يتجلى الحلم بالخلاص فى حلم أدهم الدائم
بالعيش فى البيت الكبير ، ولننظر فى المسردين المضمنين معا :

" وفى قهوة دنجل كان صادق يضحك فى سرور ويقول له :

- قدم لنا جوزة على الحساب ، كما ينبغي للأعيان مثلك !

كان حسن يقول له :

لماذا لا تذهب بنا إلى الحانة ؟

لكنه أجلبهما حدا :

- لامل لى إلا ما استحقه نظير إدارة أملاك زوجتى أو مقابل خدمات لؤديها لم عريس .

فتعجب صادق ، ثم قال ناصحا :

- المرأة المحبة لعبة فى يد الرجل !

فقال قاسم غاضبا

- إلا إذا كان الرجل محبا لمثلها

ثم وهو يحدجه بنظرة عتاب :

- أنت يا صادق كأهل حارتنا لا يرون في الحب إلا وسيلة للاستغلال !

فابتسم صادق في حياء وقال كالمعتذر :

- هكذا يفكر الضعفاء ! لسنا في قوة حسن ، ولا حتى في مثل قوتك أنت ، فلا مطمع لى

بحال في الفتونة ، وفي حارتنا إما أن تكون ضاربا ، وإما أن تكون مضروبا !

فغير قاسم من حدة نبرته كأنما قبل عذره وقال :

- يالها من حارة عجيبة ، صدقت يا صادق ، إن حال حارتنا يبعث على الأسى !

فقال حسن باسما :

- آه لو كانت كما يشعر الناس نحوها في الخارج!

فقال صادق مصدقا لقوله :

- يقولون حارة الجبالوى ! حارة الفتوات المجدع !

فلاحث الكلبة في وجه قاسم ، واختلس نظرة إلى مجلس مسوارس في أول القهوة ليطمئن

إلى أنهم بمنجاة من سمعه ، وقال :

- كأنهم لا يسمعون عن تعاستنا !

- الناس يحبون القوة حتى ضحاياها !

فتفكر قاسم مليا ثم قال :

- العبرة بالقوة التي تصنع الخير ، كقوة جبل وقوة رفاة ، لا قوة البلطجية والمجرمين !

وكان الشاعر طازه يواصل حكايته قتلا :

(وهتف به أدهم :

- احمل أخاك !

فقال قنري بصوت كالآئين :

- لا أستطيع .

- تلك استطعت أن تقتله .

- لا أستطيع بالبي.

- لا تقل (أبي) قاتل أخيه لا أب له ، لا أم له ، ولا أخ له .

- لا أستطيع .

فشد قبضته عليه وقال :

- على القاتل أن يحمل ضحيته (١١) .

ثم تناول الشاعر الرباب وأخذ في الإثشاء ، وعند ذاك قال صادق مخاطبا قاسم :

- اليوم أنت تحيا الحياة التي كان بها يحلم أدهم !

فبان الاحتجاج في وجه قاسم وقال :

- لكن يصادفني عند كل خطوة سبب من أسباب الكدر وتنغيص الصفو ، وأدهم لم يحلم

بالفراغ والرزق الوفور إلا باعتبارهما طريق السعادة الصافية .

ولاذ ثلاثتهم بالصمت مليا ، حتى قال حسن في براءة :

- هذه السعادة الصافية لا يمكن أن توجد أبدا !

فلاحت في عيني قاسم نظرة حاملة وقال :

- إلا إذا توافرت أسبابها للجميع " ٢٠ " .

الطريقة الثانية : تضمين شخوص حكاية فصل في شخوص حكاية فصل آخر .

تم هذا أيضا على طريقة القرآن الكريم في استدعاء الشخوص لضرب المثل وتحديد

الأنموذج في المواقف المختلفة " ٣ " ، كما أسلفنا في الحديث عن تداخل النصوص .

ففي فصل رفاعة يستدعى جبل " ٤ " ليمثل قيمة الارتباط بالمكان والعودة إليه بعد

١١- لاحظ أن هذا النص المضمن ورد في فصل أدهم ص ١٠٣ .

٢٠- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٣٤٢ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ .

٣- بحثنا القرن الكريم في كثير من الأمور بطريقة تستدعي فيها لشخوص لضرب المثل وتحديد الأنموذج من مثل :

وأنكر في الكتاب مريم إذ فكتنت من أهلها مكنا شرقا ... سورة مريم الآية (١٦) ، " أصبح على ما يقولون وأنكر عبدنا دود ذا الأبد ... سورة ص الآية (١٧) ، " وأنكر لما عاد إذ أنكر قومه بالأحطاف ... سورة الأحطاف الآية (٢١) إلخ .

٤- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٢١٦ ، ٢٨٧ .

الهجرة ، وليكون بمثابة الهاجس والمحرك لكل من شافعى النجار وزوجته عبدة ، فى العودة إلى الحارة التى كانا قد هاجرا منها منذ عشرين عاما ، فرارا من بطش الفتوة ، وكذلك ليمتل " ١ " الحيلة والحذر والدعوة إلى التماس القوة لحماية العدل ، فلولا نبأبيته التى حمته هو ورجاله ، لاستطاع الأفندى أن يدرهم ، ولولا قوته لما استطاع فقء عين كعبلها اقتصاصا وعدلا .

وفى فصل قاسم يستدعى أدهم " ٢ " ليمتل الحلم الجميل بالعيش الدائم فى جنة البيت الكبير والخلاص من كدح العيش وظلم الفتوات .

وفى فصل عرفة يستدعى أدهم " ٣ " ليمتل كذلك النعيم المغتد ، وإدريس ليمتل الغواية والعريضة والفجور ، ويستدعى رفاعه وقاسم " ٤ " ليمثلا التراث الذى ينبغى إعادة النظر فيه من قبل عرفة ، وتخطيه ومحاولة الوثوب فوقه .

ولنختار استدعاء جبل فى فصل رفاعه ونتعمقه بالدراسة ، فحين أعلن رفاعه منهجه فى محاربة الفتوات ، والذى يتلخص فى المحبة والسلام والرحمة ، لم يجد من تابعيه إلا الإصرار على القوة كوسيلة فى الدفاع عن العدل ، وعندما اشتد الجدل بين الفريقين ، لم يجد الفريق الذى انتصر للقوة غير جبل ليستشهد به ، فقديما دعا جبل إلى القوة المقترنة بالعدل ، أو العدل المقترن بالقوة ، وبظهور جبل فى الحوار الدائر ، يختزل الزمن بين الفصول وتتجلى العبرة والعظة واضحة أمام المتحاورين ولننظر فى الحوار :

" فقلب عم شافعى ، وتورد وجه رفاعه وعاد حجازى يقول مؤكدا :

- القوة .. القوة .. بغيرها لا يسود العدل !

فقال رفاعه بإصرار رغم نظرات أبيه إليه :

- الحق أن حارثتا فى حاجة إلى الرحمة .

٦١- نجيب محفوظ : لولاد حارثتا ، ص ٢٤٤ ، ٢٤٥ .

٦٢- المصدر السابق ، ص ٣٤٤ .

٦٣- المصدر السابق ، ص ٥٢١ .

٦٤- المصدر السابق ، ص ٤٦٣ .

.....

... أعقب ذلك نوبات سعال ، حتى قال حجازي وقد صارت عيناه في لون الغرا :
- قديما ذهب جبل إلى الأفندي يسأله العدل والرحمة ، فأرسل إليه زقلط ورجاله ولولا
النبأبيت - لا الرحمة - لهلك جبل وآله .
وهتف عم شافعي محذرا :

- ياهوه ! للحيطان آذان ، لو سمعوك ما وجنتم من يسمى عليكم "١" .
ويتضح لنا مما سبق ، أن فرق صفحة أو صفحتين بين الفصول ، جعل من أحدهما
تراثا للآخرى ، في شخوصه وأحداثه ولغته وزماته ومكانه ، وربما استطاع الكاتب بهذه
الحيلة ، أن ينشئ بناء روائيا مولزيا لقصص آدم وموسى وعيسى ومحمد - عليهم السلام
- متميزا بشكل تقسيماته القرآنية ، التي جعلت من أجزائه (١١٤) ، ومن سرده
وشخوصه امتدادا لا ينبت ، تتداخل حلقاته وتتمايز وتتشكل من مادة واحدة ، قوامها
إرضاء القوة الأولى المحورية ، الله / الجبلوى .

ولعل الكاتب بلجؤه إلى هذا الشكل ، يبين أن إعجاز القرآن بالإضافة إلى صفات
أخرى جمالية ، مرتبط بشكله ، ومن ثم لجأ إلى هذا الشكل التقسيمي للقرآن الكريم ،
مدركا في قرارة نفسه أن مستويات التوظيف ترتبط بالإجازات التقنية والجمالية "٢" ،
قبل أي شيء آخر .

١- نجيب محفوظ : لولاد حاروتا ، ص ٢٤٥ .

٢- د. صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية ، دار سعد الصباح ، ط١ ، ١٩٩٢م ، ص ٩ .

الخاتمة

ثمة ملحوظتان يجب تأكيدهما - أولا : أن هذه الخاتمة ، لا يمكن - أبدا - أن تمثل تلخيصا تعليميا لمحتوى بحث وقع فى (٣٨٣ صفحة) ، فى بضع وريقات ؛ بقدر ما تمثل تنويرها إرشاديا لأهم النتائج الرئيسية التى برزت فى عالمه . - ثانيا : أن سرد دلالة كل نتيجة يمكن أن يعيد كتابة البحث مرة أخرى ، لذا نحيل من يريد أن يتبع ذلك إلى موضوع الرسالة.

ولعل أهم هذه النتائج ما تميز عبر النقاط التالية :-

١- عمق صلة الكاتب بالتراث ، لدرجة أن تم رصد (٤٤٧٣) عنصرا تراثيا فى (٣٥) رواية ، هى كل نتاج الكاتب الروائى .

٢- أن روافد التراث التى انخرطت فى روايات الكاتب تشعبت كما يلى : رافد التراث الأدبى (٢٢٥٤) - رافد التراث الدينى (١٠٦٢) - رافد التراث الشعبى (٨٨٨) - رافد التاريخ (٢٦٩) .

٣- أن كل رافد تراثى تشعب إلى فروع أخرى عديدة ، فلقد تشعب التراث الأدبى إلى شعر (١٤٤) ونثر (٢١١) ، تشعب بدوره إلى قوالب تقليدية فصيحة (١٩٩١) وأقوال مأثورة (١١) وقصص وحكايات (٩) ، ولقد تشعب رافد التراث الدينى إلى أديان سماوية وأديان غير سماوية ، تشعبت الديانات السماوية إلى قرآن (٧٩٠) وحديث نبوى (١٠٠) وتراث صوفى (٤٥) وقصص أنبياء (٤٩) وكتاب مقدس (١١) ، وتشعبت الديانات غير السماوية إلى ديانة مصرية قديمة (٦٢) وبونية (٤) ، ومجوسية (١) ، ولقد تشعب رافد التراث الشعبى إلى عادات وتقاليد (١٢٠) ، وأدب شعبى (٧٦٨) الذى تشعب بدوره إلى أسطورة (٢٤) وحكاية شعبية (٤٠) وحكاية خرافية (١١) ومثل شعبى (١٦٦) وأحاجى شعبية (٢) ونكتة شعبية (٣) وغناء شعبى (٢١٠) وحلم (٥) وقوالب تقليدية شعبية (٣٠٧) ، ولقد تشعب رافد التاريخ إلى تاريخ سياسى (٢١١) وتاريخ أدب (٥٨) ، توزع التاريخ السياسى إلى فرعونى (٥٢) وفارسمى (٣) وقبطى (٢) ورومانى (٩) وخلفاء راشدين (٢٠) وأموى (٣٢) وعباسى (١٨) ، وطولونية (٣) وفاطمية (٢) وأيوبية (٢)

وممالك (٦) وجنوب شرق آسيا (٢) وأوروبا (١٥) ومصرى حديث (٤٥) ، وتوزع تاريخ الأدب إلى أدب عربى (٢٤) وأدب أجنبى (٣٤) .

٤- أن كل رافد تراثى طغى فى روايات بعينها ، فلقد زاد القرآن الكريم فى عبث الأقدار (٩٩) والحديث النبوى فى قصر الشوق (٧) والتراث الصوفى فى ليالى ألف ليلة (١٢) وقصص الأنبياء فى قصر الشوق وملحمة الحرافيش (٥) والديانة المصرية القديمة فى العائش فى الحقيقة (٢٢) والبوذية فى الباقي من الزمن ساعة (٣) ولقد طغى الشعر فى ملحمة الحرافيش (١٤) ، والقوالب التقليدية النصيحة فى عبث الأقدار (٣٧٨) والأقوال المأثورة فى بين القصرين (١٢) والقصص والحكايات فى بين القصرين (٣) ، ولقد طغت الأسطورة فى الباقي من الزمن ساعة (٤) ، والحكاية الشعبية فى ملحمة الحرافيش (٥) والحكاية الخرافية فى العائش فى الحقيقة (٤) ولقد طغى المثل الشعبى فى ملحمة الحرافيش (١٨) لقد طغت النكتة الشعبية فى خان الخليلى (٢) ولقد طغى الغناء فى بين القصرين (٢٦) ولقد طغت القوالب التقليدية الشعبية فى حكايات حارتنا (٤٧) وطغى الحلم فى حكايات حارتنا (٣) وتراث العادات والتقاليد فى حكايات حارتنا (٢٤) ولقد طغى التاريخ السياسى فى ثرثرة فوق النيل (٤٢) وتاريخ الأدب العربى فى خان الخليلى وثرثرة فوق النيل (٤) وتاريخ الأدب الأجنبى فى السكرية (٧) .

٥- أن الروافد التراثية تتابعت حسب حجمها فى الاستدعاء كالأتى : قوالب تقليدية فصيحة - قرآن - قوالب تقليدية شعبية - تاريخ سياسى - غناء شعبى - مثل شعبى - شعر - تراث عادات وتقاليد - أقوال مأثورة - حديث نبوى - ديانة مصرية قديمة - قصص أنبياء - تراث صوفى - حكاية شعبية - تاريخ أدب أجنبى - تاريخ أدب عربى - أسطورة - كتاب مقدس - حكاية خرافية - قصص وحكايات - حلم - ديانة بوذية - نكتة شعبية - أحاجى شعبية - ديانة مجوسية .

٦- أن روايات الكاتب تتابعت حسب حجم استدعاء الروافد التراثية بها كالأتى : عبث الأقدار - رانويمس - كفاح طيبة - بين القصرين - ملحمة الحرافيش - قصر الشوق - حكايات حارتنا - ليالى ألف ليلة - السكرية - قلب الليل - العائش فى الحقيقة - الباقي من الزمن ساعة - زقاق المدق - خان الخليلى - ثرثرة فوق النيل - القاهرة

الباقى من الزمن ساعة - زقاق المدق - خان الخليلي - ثرثرة فوق النيل - القاهرة الجديدة - بداية ونهاية - السمان والخريف - السراب - المرايا - حديث الصباح والمساء - رحلة ابن فطومة - أفراس القبة - ميرamar - أولاد حارتنا - حضرة المحترم - عصر الحب - يوم قتل الزعيم - الشحاذ - اللص والكلاب - الحب تحت المطر - الكرنك - الطريق - أمام العرش .

٧- أن التراث عمل فى روايات الكاتب بطريقتين : الأولى : جزئية ، وفيها انخرطت أى من الروايف التراثية بتشعباتها المختلفة فى نسيج أى رواية من روايات الكاتب - الثانية: كلية ، وفيها نما روايف تراثى واحد ليحتل العمل الروائى كلية مثل نمو رافد التاريخ الفرعونى ليشكل الروايات التاريخية فى إبداع الكاتب .

٨- أن الطريقة الكلية عملت فى روايات الكاتب بنسبة ٢٥,٧ ٪ ، إذ نمت وتضخمت واحتلت (٩) روايات من (٣٥) رواية هى كل إبداع الكاتب ، بواقع (٥) روايات لرافد التاريخ هى : عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة - أمام العرش - العائش فى الحقيقة - ورواية واحدة لرافد التراث الدينى هى أولاد حارتنا ، ورواية واحدة لرافد التراث الأدبى هى رحلة ابن فطومة وروايتين لرافد التراث الشعبى هما : ملحمة الحرافيش وليالى ألف ليلة .

٩- أن الطريقة الجزئية عملت فى صلب كل روايات الكاتب بنسبة ١٠٠ ٪ على مستوى الأحداث والشخص واللفة والزمان والمكان (الزمكانية) ، والشكل .

١٠- أن أهم الروايف التراثية التى شكلت الأحداث الروائية توافدت من التراث الأدبى - التراث الدينى - التاريخ .

١١- أن أهم الروايف التراثية التى شكلت الشخصيات الروائية توافدت من التراث الدينى - التراث الشعبى - التراث الأدبى - التاريخ .

١٢- أن أهم الروايف التى شكلت الزمان والمكان (الزمكانية) الروائية توافدت من رافد التاريخ - وروايف التراث الشعبى - وروايف التراث الأدبى .

١٣- أن أهم الروايف التى شكلت اللغة الروائية توافدت من رافد التراث الدينى - رافد التراث الشعبى - رافد التراث الأدبى .

- ١٤- أن أهم الروافد التي شكّلت الشكل الروائي ترافدت من رافد التراث الشعبي - رافد التراث الأدبي - رافد التراث الديني .
- ١٥- أن الروافد التراثية عملت في الأحداث الروائية عبر طريقين : الأول : جزئي ، وتم فيه توظيف الحدث التراثي في الشكل وفي المضمون وفي الشكل والمضمون والثاني : كلي ، وتم فيه أيضا توظيف الحدث التراثي في الشكل وفي المضمون وفي الشكل والمضمون .
- ١٦- أن الروافد التراثية عملت في الشخصيات الروائية عبر طريقين أيضا ، الأول : وتم فيه تحريك الشخصيات التراثية في الحدث الروائي . والثاني : وتم فيه عدم تحريك الشخصيات التراثية في الحدث الروائي . وشخصيات الطريق الأول التي تحركت في الحدث الروائي تم تمييزها إلى : شخصيات تراثية ذوات أبعاد تراثية حقيقية وشخصيات تراثية ذوات أبعاد تراثية مقنعة ، قسمت ذوات الأبعاد التراثية الحقيقية إلى مجموعتين ، أولاهما : يمكن تحديدها في التراث ومثلتها شخصيات تاريخية وشعبية وثانيتهما : يصعب تحديدها في التراث ومثلتها شخصيات تاريخية وشعبية وأدبية وقسمت ذوات الأبعاد التراثية المقنعة إلى مجموعتين أيضا ، أولاهما : يمكن تحديدها في التراث أيضا ومثلتها شخصيات دينية ، وثانيتهما : يصعب تحديدها في التراث أيضا ومثلتها شخصيات صوفية ، أما الشخصيات التراثية غير المتحركة في الحدث الروائي فمثلتها شخصيات دينية وشعبية وأدبية وتاريخية .
- ١٧- أن الروافد التراثية عملت في الزمان والمكان (الزمكانية) الروائية عبر طرق ثلاثة تم فيها نقل زمكانية الأحداث التاريخية وزمكانية البيئات وزمكانية النصوص الأدبية .
- ١٨- أن الروافد التراثية عملت في اللغة الروائية عبر طرق ثلاثة أيضا تم توظيف لغة التراث الديني عبر فروعه الأربعة : لغة القرآن الكريم ولغة الحديث النبوي ولغة التراث الصوفي ولغة الكتاب المقدس ، ولغة التراث الأدبي عبر فروعه الثلاثة : لغة الشعر ولغة الأقوال المأثورة ولغة القوالب التقليدية الفصيحة ولغة التراث الشعبي عبر فروعه الثلاثة : لغة المثل الشعبي ولغة الأغنية الشعبية ولغة القوالب التقليدية الشعبية .

- ١٩- أن الروافد التراثية عملت في الشكل الروائي عبر طرق ثلاثة أيضا : الشكل الشعبي للبالى العربية ، الشكل التحقيقي لأدب الرحلات - الشكل التقسيمي للقرآن الكريم .
- ٢٠- أن طريقة الكاتب في التعامل مع الأحداث التراثية تعتمد على الفك ثم الانتخاب ثم التركيب .
- ٢١- أن طريقة الكاتب في التعامل مع الشخصيات التراثية تعتمد إما على النقل المباشر أو على التحوير - أو على التقنيع - أو على الخلق .
- ٢٢- أن طريقة الكاتب في التعامل مع الزمكانية التراثية تعتمد إما على النقل المباشر، أو النقل المحوّر .
- ٢٣- أن طريقة الكاتب في التعامل مع اللغة التراثية تعتمد إما على النقل الكامل أو على النقل الجزئي أو على النقل الملخص أو على النقل المحوّر أو على النقل ذى البناء المشابه .
- ٢٤- أن طريقة الكاتب في التعامل مع الشكل التراثي تعتمد على التعديل في النقل .
- ٢٥- أن المحك في تقييم الرافد التراثي عند استدعائه ، هو النظر في كيفية ملاءمته للسياق . ومن ثم أمكن تقييم كل الاستدعاءات التراثية في روايات الكاتب ، ولقد تحقق له النجاح - إلى حد كبير - في توظيفه للتراث في معظم رواياته ، لا سيما في الروايات التي تخطت مرحلة البدايات الأولى .

قائمة المصادر والمراجع

أولاً- المصادر :-

أ- كتب مقدسة :-

١- القرآن الكريم .

٢- الكتاب المقدس .

ب- روايات الكتّاب :-

٣- عبث الأقدار، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .

٤- رادوبيس ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .

٥- كفاح طيبة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٦ م .

٦- القاهرة الجديدة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٤ م .

٧- خان الخليلى ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٩ م .

٨- زقاق المدق ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .

٩- السراب ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٤ م .

١٠- بداية ونهاية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٤ م .

١١- بين القصرين ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٣ م .

١٢- قصر الشوق ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .

١٣- السكرية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٤ م .

١٤- أولاد حارتنا ، دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، يناير ١٩٦٧ .

١٥- اللص والكلاب ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٠ م .

١٦- السمان والخريف ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٧ م .

١٧- الطريق ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٤ م .

١٨- الشحاذ ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٣ م .

١٩- ثرثرة فوق النيل ، كتاب أخبار اليوم ، ع ١٩١ ، أكتوبر ١٩٨١ م .

٢٠- ميرamar ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٨ م .

- ٢١- المرايا ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٠ م .
٢٢- الحب تحت المطر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٠ م .
٢٣- الكرنك ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .
٢٤- حكايات حارتنا ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .
٢٥- قلب الليل ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨١ م .
٢٦- حضرة المحترم ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٣ م .
٢٧- ملحمة الحرافيش ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .
٢٨- عصر الحب ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٧ م .
٢٩- أفراح القبة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٧ م .
٣٠- ليالي ألف ليلة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .
٣١- الباقي من الزمن ساعة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .
٣٢- أمام العرش ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٣ م .
٣٣- رحلة ابن فطومة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .
٣٤- العائش فى الحقيقة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .
٣٥- يوم قتل الزعيم ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .
٣٦- حديث الصباح والمساء ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .
٣٧- قشتمر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٨ م .

ج- كتب عربية :-

- ٢٨- ألف ليلة وليلة ، المجلد الأول والثانى والثالث والرابع ، دار مكتبة
التربية للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط٥ ، بدون
تاريخ .

أحمد أمين :

- ٣٩- قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، مكتبة النهضة
المصرية ، القاهرة ، ط ٢ ، بدون تاريخ .

ابن بطوطة :

٤٠- رحلة بن بطوطة ، المسماة تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار ، دار الكاتب اللبناني ، مكتبة المدرسة ، بدون تاريخ .
أبو عبدالرحمن السلمي :

٤١- طبقات الصوفية ، تحقيق : نور الدين شريعة ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٨٦م .

أبو عبدالله محمد بن أحمد الأنصارى القرطبي :

٤٢- الجامع لأحكام القرآن ، دار الكتاب العربى ، ١٩٦٧م .

أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشى الدمشقى :

٤٣- تفسير القرآن العظيم ، طبع بدار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، بدون تاريخ .

٤٤- قصص الأنبياء ، دار نهر النيل ، ط ١ ، ١٩٨١م .

الميدانى :

٤٥- مجمع الأمثال ، المجلد الثانى ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٥٥م .

د- المعاجم :-

مجد الدين الفيروز آبا دى :

٤٦- القاموس المحيط ، ج ١ ، دار الجبل ، بيروت ، لبنان ، بدون تاريخ .

محمد مرتضى الزبيدى :

٤٧- تاج العروس من جواهر القاموس ، المجلد الأول ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، بدون تاريخ .

ابن منظور :

٤٨- لسان العرب ، المجلد السادس ، دار الكتاب المصرى ، بدون تاريخ .

هـ - دوريات :-

- ٤٩- مجلة عالم الكتاب ، العدد الفضى ، الخامس والعشرون (نجيب محفوظ) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، يناير، فبراير ، مارس ١٩٩٠م.
٥٠- مجلة الكاتب ، القاهرة ، يناير ١٩٦٣ م .
٥١- مجلة ألف ، البلاغة المقارنة ، الجامعة الأمريكية ، العدد السادس ، جماليات المكان ، ربيع ١٩٨٦م.
٥٢- مجلة للكاتب العربى ، القاهرة ، يوليو ١٩٧٠ م .
٥٣- مجلة الثقافة الجديدة ، القاهرة ، العدد الحادى عشر، يوليو ١٩٨٦م.

ثانيا - المراجع :-

أ- كتب عربية :-

إبراهيم أمين الشواربى :

- ٥٤- أغانى شيراز ، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، ١٩٤٤م .

إبراهيم فتحى :

- ٥٥- العالم الروائى عند نجيب محفوظ ، دار الفكر المعاصر، القاهرة ،

١٩٧٨م .

أحمد إبراهيم الهوارى :

- ٥٦- البطل المعاصر فى الرواية المصرية ، دار المعارف ، القاهرة ،

ط٣ ، ١٩٨٦م .

- ٥٧- نقد الرواية فى الألب العربى الحديث فى مصر، دار المعارف ،

القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٨م .

أحمد إبراهيم الهوارى / قسم عبده قاسم :

- ٥٨- الرواية التاريخية فى الألب العربى الحديث ، دار المعارف ،

القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٩م.

أحمد شلبى :

٥٩- موسوعة التاريخ الإسلامى والحضارة الإسلامية ، ج ٨ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٣ م .

٦٠- مقارنة الأديان ، ج ٤ ، أديان الهند الكبرى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط ٩ ، ١٩٨٧ م .

أحمد فخرى :

٦١- مصر الفرعونية ، موجز تاريخ مصر منذ أقدم العصور حتى عام ٣٣٢ قبل الميلاد ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦ م .

أحمد مرسى :

٦٢- الأدب الشعبى وفنونه ، مكتبة الشباب ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٤ م .

أحمد هيكى :

٦٣- دراسات أدبية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٠ م .

٦٤- الأدب القصصى والمسرحى فى مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩م إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٨٧م .

إتجيل بطرس سمعان :

٦٥- دراسات فى الرواية الإنجليزية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ م .

جمال حمدان :

٦٦- شخصية مصر ، دراسة فى عبقرية المكان ، كتاب الهلال ، القاهرة ، العدد ٥٠٩ ، مايو ١٩٩٣ م .

حسنى نصار :

٦٧- صور ودراسات فى أدب القصة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٧ م .

حسين مؤنس :

٦٨- ابن بطوطة ورحلاته ، تحقيق ودراسة وتحليل ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠م .

حلمى بدير :

٦٩- أثر الأديب الشعبي فى الأديب الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٦م .

حمدى حسين :

٧٠- الشخصية الروائية عند محمود تيمور بين النظرية والتطبيق ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٨م .

رجاء عيد :

٧١- قراءة فى أدب نجيب محفوظ ، رؤية نقدية ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٩م .

سليم حسن :

٧٢- الأدب المصرى للقديم أو أدب الفراغة ، ج ١ ، فى القصص والحكم والتأملات والرسائل ، مطبوعات كتاب اليوم ، القاهرة ، العدد ٢ ، ١٥ ديسمبر ١٩٩٠م .

٧٣- مصر القديمة ، السيادة العالمية والتوحيد ، ج ٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢م .

سهير القلماوى :

٧٤- ألف ليلة وليلة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٦م .

سيد توفيق :

٧٥- معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية ، دار النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٧م .

سيد حامد النساج :

٧٦- بانوراما الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ،
١٩٨٠ م .

سيزا قاسم :

٧٧- بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية
العامة للكتاب ، ١٩٨٤ م .

شفيق السيد :

٧٨- اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى ١٩٦٧ م ،
دراسة نقدية ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٦ م .

صلاح فضل :

٧٩- شغرات النص ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ،
ط١ ، ١٩٩٠ م .

٨٠- أساليب السرد في الرواية العربية ، دار سعاد الصباح ، ط١ ،
١٩٩٢ م .

الظاهر أحمد مكى :

٨١- الألب المقارن ، أصوله وتطوره ومناهجه ، دار المعارف ، القاهرة ،
ط١ ، مايو ١٩٨٧ م .

٨٢- القصة القصيرة ، دراسة ومختارات ، دار المعارف ، القاهرة ،
١٩٧٧ م .

طه حسين :

٨٣- نقد وإصلاح ، دار العلم للملايين ، ١٩٦٠ م .

طه وادى :

٨٤- دراسات في نقد الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ م .
٨٥- مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ، النهضة المصرية ، القاهرة ،
١٩٦٩ م .

عادل محمد عطا إلياس :

٨٦- تجربتي مع نجيب محفوظ ، المكتبة الثقافية (٤٥١) ، الهيئة

المصرية العامة للكتاب ، بدون تاريخ .

عباس محمود العقاد :

٨٧- التعريف بشكسبير ، المجموعة الكاملة ، م ١٩ ، تراجم وسير -٥-

دار الكتاب اللبناني ، ط ١ ، ١٩٨١م .

عبد الحميد إبراهيم :

٨٨- مقالات في النقد الأدبي ، ج ٤ ، دار الهداية ، القاهرة ، ١٩٨٧م .

عبد الحميد القط :

٨٩- دراسات في الأدب العربي المعاصر ، الرواية والقصة القصيرة ،

عبد الحليم عبدالله - السحر - نجيب محفوظ ، دار المعارف ، القاهرة ،

ط ١ ، ١٩٨٢م .

عبد الحميد كشك :

٩٠- كلمتنا في الرد على أولاد حارتنا نجيب محفوظ ، المختار الإسلامي،

بدون تاريخ .

عبد الرحمن أبو عوف :

٩١- الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ ، الهيئة العامة للكتاب ،

١٩٩١م .

عبد الرحمن بدوي :

٩٢- الزمان الوجودي ، دار النهضة المصرية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٥٥م .

عبد السلام هارون :

٩٣- تحقيق النصوص ونشرها ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ٤ ،

١٩٧٧م .

عبدالعظيم أنيس ، محمود أمين العالم :

٩٤- فى الثقافة المصرية ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ط٣ ، بدون تاريخ.

عبدالفتاح عثمان :

٩٥- بناء الرواية ، دراسة فى الرواية المصرية ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٨٢م.

عبدالقادر القط :

٩٦- فى الأدب العربى الحديث ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٨م .
عبدالله إبراهيم :

٩٧- السردية العربية، بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى، بيروت ، المركز الثقافى العربى ، ط ١ ، ١٩٩٢م .

عبدالمحسن طه بدر :

٩٨- الرؤية والأداة ، نجيب محفوظ ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨م .

عبدالوهاب النجار :

٩٩- قصص الأتبياء ، بيروت ، لبنان ، ط ٢ ، ١٩٨٧م.

على عشرى زايد :

١٠٠- الرحلة الثامنة للسندباد ، دراسة فنية ، دلو ثابت ، القاهرة ، ١٩٨٤م .

غالى شكرى :

١٠١- المنتمى ، دراسة فى أدب نجيب محفوظ ، بيروت ، دلو العودة ، ١٩٧٢م .

فؤاد حسنين على :

١٠٢- قصصنا الشعبى ، دلو الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٧م .

فؤاد دواردة :

- ١٠٣- عشرة ألباء يتحدثون ، دار الفكر ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٦٢ م .
١٠٤- نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ، القاهرة ، بدون تاريخ .

فاضل الأسود :

- ١٠٥- الرجل والقمة ، اختيار وتصنيف بحوث ودراسات ، الهيئة
المصرية العامة للكتاب ، ط ١ ، ١٩٨٩ م .

فاطمة الزهراء محمد سعيد :

- ١٠٦- الرمزية فى أدب نجيب محفوظ ، المؤسسة العربية للدراسات
والنشر ، ط ١ ، ١٩٨١ م .

فتحى محمد مصيلحى :

- ١٠٧- تطور العاصمة المصرية والقاهرة الكبرى ، تجربة التعمير
المصرية من ٤٠٠ ق . م إلى ٢٠٠٠ م ، طبع بدار المدينة المنورة ،
القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٨ م .

فريد الزاهى :

- ١٠٨- الحكاية والمتخيل السردى ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ،
١٩٩١ م .

محسن جاسم الموسوى :

- ١٠٩- عصر الرواية ، مقال فى النوع الأدبى ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب - القاهرة ، بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ،
الألف كتاب الثانى (١٦) ، ١٩٨٦ م .

محمد بيومى مهران :

- ١١٠- مصر منذ قيام الدولة الحديثة حتى الأسرة الحادية والثلاثين ، ج ٢
دار المعرفة الجامعية ، ط ٤ ، ١٩٨٨ م .

محمد جلال كشك :

١١١- أولاد حارتنا فيها قولان ، الزهراء للإعلام العربى (١٠) ورقة
ثقافية ، بدون تاريخ .

محمد الجوهري :

١١٢- علم الفولكلور، ج١، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ،
١٩٨٨م .

محمد حسن عبدالله :

١١٣- الإسلام والروحية فى أدب نجيب محفوظ ، دار مصر للطباعة ،
القاهرة ، ١٩٧٨م .

محمد رجب النجار :

١١٤- حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى ، عالم المعرفة ،
الكويت ، سبتمبر ١٩٨١م .

محمد زغول سلام :

١١٥- دراسات فى القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف ، الإسكندرية،
١٩٨٣م .

محمد سيد غنيم :

١١٦- الشخصية ، دار المعارف ، القاهرة ، سلسلة كتابك ، ١٩٨٣م .

محمد غنيمى هلال :

١١٧- الأدب المقارن ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ط٣ ، ١٩٧٧م.

١١٨- النقد الأدبى الحديث ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ١٩٧٧م .

محمد مفتاح :

١١٩- تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافى
المغربى ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط٢ ، ١٩٨٦م .

محمد مندور :

- ١٢٠- الأديب وفنونه ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٩ م .
- ١٢١- الأديب ومذاهبه ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٩ م .

محمد يحيى ، معتز شكرى :

- ١٢٢- الطريق إلى نوبل ١٩٨٨م عبر حارة نجيب محفوظ ، أمة برس للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٩ م .

محمود أمين العالم :

- ١٢٣- تأملات فى عالم نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ م .

محمود حامد شوكت :

- ١٢٤- مقومات القصة العربية الحديثة فى مصر ، بحث تاريخى وتحليلى مقارن ، دار الفكر العربى ، ١٩٨٧ م .

محمود الربيعى :

- ١٢٥- قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ ، مكتبة الأنجلو المصرية، بدون تاريخ .

مراد عبدالرحمن مبروك :

- ١٢٦- العناصر التراثية فى الرواية العربية المعاصرة فى مصر ، دراسة نقدية (١٩١٤هـ/ ١٩٨٦م) ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩١ م .

نبيل راغب :

- ١٢٧- قضية الشكل الفننى عند نجيب محفوظ ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧م .
- ١٢٨- التفسير العلمى للأديب ، نحو نظرية عربية جديدة ، المركز الثقافى الجامعى ، ١٩٨٠ م .

نبيل رشاد نوفل :

١٢٩- الأدب المقارن ، قضايا ومشكلات ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ،
١٩٨٩ م .

نبيلة إبراهيم :

١٣٠- أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ط ٣ ،
١٩٨٩ م .

١٣١- نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ، مكتبة
غريب ، القاهرة ، بدون تاريخ .

نصر عباس :

١٣٢- الشخصية وأثرها فى البناء الفنى فى روايات نجيب محفوظ ،
شركة مكتبات عكاظ للنشر والتوزيع ، ط ١ ، ١٩٨٤ م .

وليم نظير :

١٣٣- العادات المصرية بين الأمس واليوم ، دار الكاتب العربى للطباعة
والنشر ، القاهرة ، بدون تاريخ .

يحيى الرخاوى :

١٣٤- قراءات فى نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
١٩٩٢ م .

يمنى العبد :

١٣٥- تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنئوى ، دار الفارابى ،
بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٠ م .

يوسف الشارونى :

١٣٦- الروائيون الثلاثة : نجيب محفوظ ، يوسف السباعى ، محمد
عبدالحليم عبدالله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ م .

يوسف نوفل :

١٣٧- الفن القصصى بين جيلى طه حسين ونجيب محفوظ ، الهيئة
المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨م .

ب- كتب مترجمة إلى العربية :-

إدوين موير :

١٣٨- بناء الرواية ، ترجمة : إبراهيم الصيرفى ، الدار المصرية
للتأليف والترجمة ، بدون تاريخ .

ألان روب جرييه :

١٣٩- نحو رواية جديدة ، ترجمة : مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار
المعارف ، القاهرة ، بدون تاريخ .

أ.م. فورستر :

١٤٠- أركان القصة ، ترجمة : كمال عياد ، دار الكرنك ، ١٩٦٠م .

أندرية ميكيل :

١٤١- الفن الروائى عند نجيب محفوظ ، ترجمة وتقديم وتعليق : د. أحمد
درويش فى مجموعة مقالاته المترجمة عن الفرنسية لاندريه ميكيل -
ريجيس بلاشير - بيير جورجان ، تحت عنوان ، رؤية فرنسية للأدب
العربى ، سلسلة كتابات نقدية (١٨) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،
القاهرة ، ١٩٩٣م .

إيما نويل فليكو فسكى :

١٤٢- أديب وإخفانتون ، ترجمة : فاروق فريد ، القاهرة ، ١٩٦٨م .

برنار دى فوتو :

١٤٣- عالم القصة ، ترجمة : د. محمد مصطفى هذلرة ، عالم الكتب ،
القاهرة ، ١٩٦٩م .

بول ويست :

١٤٤- الرواية الحديثة ؛ الإنكليزية والفرنسية ، ترجمة : عبدالواحد محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة - بغداد ، سلسلة الألف كتاب الثانى (١٩) ، ١٩٨٦م .

جون ولسون :

١٤٥- الحضارة المصرية ، ترجمة : د. أحمد فخرى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٣م .

جيروم ستولينتز :

١٤٦- النقد الفنى ، ترجمة : د . فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١م .

جيمس بيكى :

١٤٧- الآثار المصرية فى وادى النيل ، ج ٢، ترجمة : شفيق فريد وليبيب حبشى ، ومراجعة : محمد جمال الدين مختار ، القاهرة ، ١٩٦٧م .
١٤٨- مصر القديمة ، ترجمة : نجيب محفوظ ، دار مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، بدون تاريخ .

جيمس فريزر:

١٤٩- الفولكلور فى العهد القديم (التوراة) ، ج ١ ، ترجمة : د. نبيلة إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢م .

ديفيد ديتش :

١٥٠- مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ترجمة : محمد حافظ نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧م .

روبرت همفرى :

١٥١- تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ترجمة : د. محمود الربيعى ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧٥م .

روجر . ب. هينكلي :

١٥٢- فى قراءة الرواية ، تصور منهجى ودراسات تطبيقية ، ترجمة :
د. صلاح رزق ، مكتبة الأدب ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٨ م .

سيريل ألدريد :

١٥٣- إخناتون ، ترجمة : د. أحمد زهير أمين ، مراجعة : د. محمود
ماهر طه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الألف كتاب الثانى ، العدد
المئوى ، ١٩٩٢ م .

غاستون باشلار :

١٥٤- جماليات المكان ، ترجمة : غلبا هالسا ، كتاب الأقلام رقم (١)
وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ م .

فريدريش فون ديرلاين :

١٥٥- الحكاية الخرافية ، ترجمة : نبيلة إبراهيم ، دار القلم ، بيروت ،
١٩٧٤ م .

ف.ع. أدينوكوف :

١٥٦- فن الألب الروائى عند تولستوى ، ترجمة : د. محمد يونس ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، بالاشتراك مع دار المثنون
الثقافية العامة - بغداد ، الألف كتاب الثانى (٢٩) ، ١٩٨٦ م .

ك.ك. راتفين :

١٥٧- الأسطورة ، ترجمة : جعفر الخليلى ، عويدات ، بيروت ، ١٩٨١ م .

ميخائيل باختين :

١٥٨- الخطاب الروائى ، ترجمة : محمد براءة ، دار الفكر ، القاهرة ،
ط ١ ، ١٩٨٧ م .

١٥٩- أشكال الزمان والمكان فى الرواية ، ترجمة : يوسف حلاق ،
منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، ١٩٩٠ م .

هـ. ب. تشارلتون :

١٦٠- فنون الألب ، تعريب : زكى نجيب محمود ، لجنة التأليف
والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٥ م .

هربرت ريد :

١٦١- معنى الفن ، ترجمة : سامى خشبة ، مطبوعات الهيئة العامة
لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية (٤) ، القاهرة ، نوفمبر ١٩٩٠ م .

هيجل :

١٦٢- الفن الرمزي ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ،
١٩٧٩ م .

ج- كتب أجنبية :-

Barthes, Roland :

163- The Semiotic Challenge . UK , Black Well, 1989 .

Boulton, Marjorie :

164- The Anatomy of the novel . London , Routledge and
kegan Paul, 1975.

Daiches, David :

165- The novel and the modern world . London , The
university of chicago press, LTD, 1973.

Dietrich, R.F & Sundell Roger , H . :

166- The Art of fiction. New York, Hott, Rinehart &
Winston, 1967 .

Gentle , G. :

167- Fugures III. Seuil, 1976.

Guddon, J. A. :

168- A dictionary of literary terms. London, Penguin Books, 1987.

Halperin, Jhon :

169- The theory of the novel, New Essays . London, Oxford University, Bress, Inc., 1974 .

Mendilov, A.A. :

170- Time and the novel. Peter Neville, 1952.

Peck, John :

171- How to study a novel. (Hong Kong, Macmalian Education LTD, 1988) .

Raglan, Lard :

172- The hero. London , Methuen, 1963.

Smith, W. H. Newton :

173- The structure of times. London , Rauttedge & Kegan Paul, 1980 .

Spence, L. :

174- The outline of mythology , London, Watts, 1944 .

Todorov, Tzvetan :

175- The poetics of prose. Oxford , Basil Black Well, 1977.

Wahba, Magdi :

176- A dictionary of literary terms. lebanan , librairie du liban, 1983 .

د- رسائل علمية مخطوطة : -

السيد فضل فرج الله :

١٧٧- الرواية التاريخية فى الألب المصرى الحديث ، دراسة نقدية ،

رسالة ماجستير ، دارالعلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٨ م .

على محسن مال الله :

١٧٨- ألب الرحلات عند العرب فى المشرق ، نشأته وتطوره حتى نهاية

القرن الثامن الهجرى ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة عين شمس ،

١٩٧٨ م .

محمد مهدى غالى :

١٧٩- تطور الشكل الفنى فى القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠-١٩٨٦م ،

رسالة دكتوراه ، آداب بنها ، ١٩٩١ م .

محمود عبدالمجيد أحمد شريف :

١٨٠- الرواية التاريخية وتطورها فى الألب العربى فى مصر ، رسالة

ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٩ م .

هـ- مقالات :-

١- عربية : -

إبراهيم الدسوقي شتا :

١٨١- الحرافيش : الحلم ، العهد ، النبوءة ، مجلة عالم الكتاب ، العدد

الفضى ، الخامس والعشرون ، القاهرة ، يناير- فبراير - مارس ١٩٩٠م .

أحمد عثمان :

١٨٢- الزمن المأسوى فى الفكر الإغريقى ، مجلة ألف ، القاهرة ، العدد

التاسع ، ١٩٨٩ م .

إنجيل بطرس سمعان :

١٨٣- وجهة النظر فى الرواية المصرية ، مجلة فصول ، القاهرة ،
المجلد الثانى ، العدد الثانى ، ١٩٨٢م .

توفيق حنا :

١٨٤- زقاق المدق ، مجلة الرسالة الجديدة ، القاهرة ، العدد ٢٩ ،
أغسطس ، ١٩٥٦م .

جابر عصفور :

١٨٥- نقاد نجيب محفوظ ، ملاحظات أولية ، مجلة فصول ، القاهرة ،
المجلد الأول ، العدد الثالث ، إبريل ١٩٨١م .

جمال عبدالناصر :

١٨٦- الرواى المتفرد ، مجلة القاهرة ، سبتمبر ١٩٨٨م .

حامد أبوحمد :

١٨٧- نجيب محفوظ والرواية العالمية ، مجلة القاهرة ، العدد ١٠٧ ، ١٥
أغسطس ١٩٩٠م .

حسن البنا عز الدين :

١٨٨- عن اللغة والتكنيك فى القصة والرواية ، مجلة فصول ، المجلد
الخامس ، العدد الأول ، القاهرة ، أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ، ١٩٨٤م .

سامية أحمد أسعد :

١٨٩- إشكالية الزمن فى المسرح المصرى ، مجلة ألف ، القاهرة ، العدد
التاسع ، ١٩٨٩م .

سيد حامد التمساج :

١٩٠- الرواية فنا أدبيا ، مجلة الفيصل ، الرياض ، العدد ٣٨ ، يونيو -
يولية ١٩٨٠م .

سيزا قاسم :

١٩١- المكان ودلالته ، مجلة ألف ، القاهرة ، العدد السادس ، ربيع
١٩٨٦م .

صبرى حافظ :

١٩٢- نجيب محفوظ : مصادر تجربته الإبداعية ومقوماتها ، مجلة
الأدب ، بيروت ، يوليو ، ١٩٧٣م .

الطاهر أحمد مكي :

١٩٣- أولاد حارتنا ، محاولة لتفسير بعض رموزها ، مجلة عالم الكتاب ،
القاهرة ، العدد الخامس والعشرون ، يناير - فبراير - مارس ، ١٩٩٠م .

طلعت رضوان :

١٩٤- أولاد حارتنا بين الإبداع الأدبي والنص الدينى ، مجلة فصول ،
المجلد الحادى عشر ، العدد الأول ، ربيع ١٩٩٢م .

عبد الحميد إبراهيم :

١٩٥- نجيب محفوظ ومرحلة الشكل الأصل ، مجلة إبداع ، القاهرة ،
العدد الحادى عشر ، السنة الأولى ، نوفمبر ١٩٨٣م .

لطيفة الزيات :

١٩٦- الشكل الروائى عند نجيب محفوظ ، مجلة الهلال ، القاهرة ،
فبراير ١٩٧٠م .

لويس عوض :

١٩٧- المحاكمة الناقصة ، جريدة الأهرام ، ٣١ يوليو ١٩٦٤م .

محمد عبد الحليم عبدالله :

١٩٨- اللغة القصصية فى بين القصرين ، مجلة للرسالة الجديدة ، القاهرة ،
العدد ٥٤ ، سبتمبر ١٩٥٨م .

محمد غناتي :

١٩٩٠- نجيب محفوظ ولغة الرواية الحديثة ، الأهرام ، القاهرة ، ٢٨
أكتوبر ١٩٨٨ م .

نبيلة إبراهيم :

٢٠٠- الليالي في الليالي ، مجلة فصول ، القاهرة ، المجلد الثاني ، العدد
الرابع ، ١٩٨٢ م .

٢٠١- لغة القص في التراث ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثاني ،
القاهرة ، يناير - فبراير - مارس ١٩٨٢ م .

نهاد صليحة :

٢٠٢- معنى الزمن في أدبه الروائي ، القاهرة ، الأهرام ، ٢١ أكتوبر
١٩٨٨ م .

هيام أبو الحسن :

٢٠٣- ألف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي ، مجلة فصول ، القاهرة ،
المجلد الثالث ، العدد الثالث ، يونية ١٩٨٣ م .

يحيى حقي :

٢٠٤- الاستاتيكية والديناميكية في أدب نجيب محفوظ ، الملحق الأثني
للمساء ، العدد ٢٠٦ ، فبراير ١٩٦٣ م .

يحيى الرخاوى :

٢٠٥- دورات الحياة وضلال الخلود ، ملحمة الموت والتخلق في
الحرافيش ، مجلة فصول ، المجلد التاسع ، العدد الأول والثاني ، القاهرة ،
أكتوبر ١٩٩٠ م .

يمنى طريف الخولى :

٢٠٦- إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم ، مجلة ألف ، القاهرة ، العدد
التاسع ، ١٩٨٩ م .

٢- أجنبية : -

سيزار سيجر :

٢٠٧- استدارة الزمن عند جاريثا ماركيز، ترجمة : اعتدال عثمان ،

مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الثالث ، أبريل ١٩٨١ م .

يورى لوتمان :

٢٠٨- مشكلة المكان الفنى ، ترجمة : د. سيزا قاسم ، مجلة ألف ،

القاهرة ، العدد السادس ، ربيع ١٩٨٦ م .

ملحق

يحتوى على خريطة "١" للقاهرة المعزية

"١" - نقلا من : الرجل والقصة ، بحوث ودراسات ، اختيار وتصنيف : فاضل الأسود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١ ،

محتويات البحث

الموضوع	رقم الصفحة
المقدمة .	أ - ق
✓ مدخل : العناصر التراثية فى روايات نجيب محفوظ .	
✓ دراسة تمهيدية فى النوع والدرجة .	٤٩-٢
✓ الفصل الأول : توظيف الحدث التراثى فى بناء الحدث الروائى .	١٠٨-٥٠
✓ تمهيد .	٥٣-٥١
✓ المبحث الأول : توظيف جزئى للحدث التراثى : .	٧٥-٥٤
✓ ١- توظيف الشكل .	٦٤-٥٥
✓ ٢- توظيف المضمون .	٧٢-٦٥
✓ ٣- توظيف الشكل والمضمون .	٧٥-٧٣
✓ المبحث الثانى : توظيف كلى للحدث التراثى : .	١٠٨-٧٦
✓ ١- توظيف الشكل .	٨٥-٧٧
✓ ٢- توظيف المضمون .	٩٤-٨٦
✓ ٣- توظيف الشكل والمضمون .	١٠٨-٩٥
✓ الفصل الثانى : توظيف الشخصية التراثية فى بناء الشخصية الروائية .	١٧١-١٠٩
✓ تمهيد .	١١٢-١١٠
✓ المبحث الأول : شخصيات تراثية متحركة فى الحدث الروائى : .	١٥٢-١١٣
✓ أولا - شخصيات تراثية زوات أبعاد تراثية حقيقية : .	١٣٣-١١٤
✓ ١- يمكن تحديدها فى التراث : .	١٢٣-١١٤
✓ أ - شخصيات تاريخية .	١١٩-١١٤
✓ ب - شخصيات شعبية .	١٢٣-١١٩
✓ ٢- يصعب تحديدها فى التراث : .	١٣٣-١٢٣
✓ أ - شخصيات تاريخية .	١٢٧-١٢٣

١٣١-١٢٧	ب - شخصيات شعبية .
١٣٣-١٣١	ج - شخصيات أدبية .
١٥٢-١٣٤	ثانيا- شخصيات تراثية ذوات أبعاد تراثية مقنعة :
١٤٨-١٣٤	١- يمكن تحديدها فى التراث :
١٤٨-١٣٤	١- شخصيات دينية :
١٥٢-١٤٨	٢- يصعب تحديدها فى التراث :
١٥٢-١٤٨	١- شخصيات صوفية .
١٧١-١٥٣	المبحث الثانى : شخصيات تراثية غير متحركة فى الحدث الروائى :
١٥٨-١٥٤	١- شخصيات دينية .
١٦١-١٥٩	٢- شخصيات شعبية .
١٦٦-١٦٢	٣- شخصيات أدبية .
١٧١-١٦٧	٤- شخصيات تاريخية .
٢٦٢-١٧٢	الفصل الثالث : توظيف الزمكانية التراثية فى بناء الزمكانية الروائية .
١٧٥-١٧٣	تمهيد .
٢٠٦-١٧٦	المبحث الأول : توظيف زمكانية الأحداث التاريخية .
٢٤٠-٢٠٧	المبحث الثانى : توظيف زمكانية البيئات الشعبية .
٢٦٢-٢٤١	المبحث الثالث : توظيف زمكانية النصوص الأدبية .
٣٥٧-٢٦٣	الفصل الرابع : توظيف اللغة التراثية فى بناء اللغة الروائية .
٢٦٧-٢٦٤	تمهيد .
٣٠٤-٢٦٨	المبحث الأول : توظيف لغة التراث الدينى :
٢٨٢-٢٦٩	١- توظيف لغة القرآن الكريم .
٢٩٣-٢٨٣	٢- توظيف لغة الحديث النبوى .
٢٩٩-٢٩٤	٣- توظيف لغة التراث الصوفى .
٣٠٤-٣٠٠	٤- توظيف لغة الكتاب المقدس .
٣٣٢-٣٠٥	المبحث الثانى : توظيف لغة التراث الألبى :

٣١٦-٣٠٤	١- توظيف لغة الشاعر .
٣٢٥-٣١٧	٢- توظيف لغة الأقوال المأثورة .
٣٣٢-٣٢٦	٣- توظيف لغة القوالب التقليدية الفصيحة .
٣٥٧-٣٣٣	المبحث الثالث: توظيف لغة الموروث الشعبي :
٣٤٢-٣٣٤	١- توظيف لغة المثل الشعبي .
٣٥١-٣٤٣	٢- توظيف لغة الأغنية الشعبية .
٣٥٧-٣٥٢	٣- توظيف لغة القوالب التقليدية الشعبية .
٣٨٣-٣٥٨	الفصل الخامس : توظيف الشكل التراثي في بناء الشكل الروائي .
٣٦٠-٣٥٩	تمهيد .
٣٧٢-٣٦١	المبحث الأول : توظيف الشكل الشعبي لليالى العربية .
٣٧٦-٣٧٣	المبحث الثانى : توظيف الشكل التحقيقى لأدب الرحلات .
٣٨٣-٣٧٧	المبحث الثالث : توظيف الشكل التقسيمى للقرآن الكريم .
٣٨٨-٣٨٤	الختامة .
٤١١-٣٨٩	قائمة المصادر والمراجع .
٤١٣-٤١٢	ملحق الرسالة
٤١٦-٤١٤	الفهرس .



توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ

ينهض هذا الكتاب على محاولة استبصار تجليات التراث وتحولاته ، بمرتكزاته الأربعة الكبرى : الدينية والشعبية والتاريخية والأدبية في روايات نجيب محفوظ (٢٥ رواية) ، استقصاء ودلالة ، سواء بطرحه الكلي الذي يصهر الشكل بالضمون ، أو بنفثاته الجزئية التي تتجذر بالعمق ، على شروط أبنية الفن الروائي : شخصاً وأحداثاً وزمكانية ولغة وشكلاً . ومن ثم تقفز إلى الصدارة ، الجدلية الساخنة القائمة بين القيم التراثية التي بعلا ماتها غارت النصال في نص الكاتب ، والقيم المعاصرة التي رصت قلوبها إكليلاً يحمي رقبته ، لا على سبيل من المحاكمة التراثية المنفعلة ، ولكن على أساس من ضابط منهجي يتفهم بامتياز كنه الأدب وتقاليده .

المؤلف

Bibliotheca Alexandrina



0374072



قرش جنيه
40/-

